

UNIVERSITÉ DE PARIS

—

FACULTÉ DES LETTRES

TROIS AUTEURS DRAMATIQUES SCANDINAVES
IBSEN, BJÖRNSEN, STRINDBERG
DEVANT LA CRITIQUE FRANÇAISE

1889 - 1901

THÈSE PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES

pour le Doctorat d'Université

PAR

A. DIKKA REQUE

M. A. (McGILL)



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS

1930

IBSEN, BJÖRNSON, STRINDBERG

DEVANT LA CRITIQUE FRANÇAISE

1889 - 1901

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

TROIS AUTEURS DRAMATIQUES SCANDINAVES
IBSEN, BJÖRNSEN, STRINDBERG
DEVANT LA CRITIQUE FRANÇAISE

1889 - 1901

THÈSE PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES

pour le Doctorat d'Université

PAR

A. DIKKA REQUE

M. A. (McGILL)



PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS

—
1930



**La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les
thèses ; ces opinions doivent être considérées
comme propres à leurs auteurs.**

A MES PARENTS

PRÉFACE

Il est bien possible que le sujet choisi, Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française, paraisse manquer d'unité ; on pourrait également lui reprocher d'être trop vaste pour une étude de ce genre. Aussi avons-nous cru bien faire de le limiter en nous arrêtant, dans notre histoire de la pénétration de ces auteurs en France, à la fin de l'âge héroïque, qui se termine par la polémique entre Björnson et Larroumet : ce fut pour la France aussi, au point de vue social comme au point de vue littéraire, une époque significative.

D'autre part, nous ne prétendons pas avoir cité toutes les opinions exprimées au sujet de ces trois dramatises scandinaves. C'est en quelque sorte une « tranche de critique » qui est offerte au lecteur. Les princes de la critique y tiennent une place particulièrement importante, mais nous avons pensé que toute remarque originale avait son intérêt. On pourra se faire ainsi une idée de la diversité de l'opinion et de l'impression générale produite par ces drames du Nord.

Si nous avons pu mener à bonne fin cette étude, c'est grâce aux renseignements et aux conseils que nous avons reçus. Nous désirons d'abord remercier M. Gisle Bothne (Minnesota University) qui a su nous intéresser aux auteurs scandinaves et auquel nous devons mainte indication utile ; M. René du Roure (McGill University) sous la direction duquel un travail préliminaire a été fait sur ce sujet et qui nous a encouragé à le développer ; MM. Paul Verrier, Francis Bull, P. G. La Chesnais, Jean Lescoffier, Auguste Rondel, Paul Van Tieghem, Gunnar Höst, Paul Falk, Mme Sautreau et Mme de Quirielle, qui nous ont aimablement fait profiter de leur connaissance

profonde de notre sujet ; MM. André Antoine et Lugné Poë, à l'expérience desquels nous avons recouru à plusieurs reprises, et qui nous ont réservé l'accueil le plus bienveillant.

Enfin, nous tenons à exprimer notre vive reconnaissance à M. Fernand Baldensperger qui a bien voulu diriger ce travail et dont les conseils et les indications précieuses ont facilité notre tâche.

I. INTRODUCTION

On reproche souvent aux Français de ne pas s'intéresser aux littératures étrangères. Björnstjerne Björnson, par exemple, dit à ce propos avec une franchise presque brutale : « Dans notre vieux continent, il y a deux races : l'Europe, les Etats-Unis d'Europe, *Cosmopolis*, si vous voulez, d'une part ; et de l'autre, isolée du reste comme par un mur de Chine : la France » (1). Les Français eux-mêmes semblent admettre cette indifférence ; la protestation d'un partisan du cosmopolitisme comme Ferdinand Brunetière est la meilleure preuve. « C'est devenu presque un lieu commun, dans nos histoires de la littérature, écrit-il en 1895, que de railler plus ou moins agréablement notre longue indifférence aux littératures étrangères ; et, naturellement, les étrangers, à cet égard, se sont empressés de nous en croire » (2). Bien au contraire, affirme-t-il en 1892, « la littérature française est la plus accueillante... celle qui de tout temps a été la plus curieuse des littératures étrangères » (3).

A côté de ces deux points de vue extrêmes, nous trouvons celui de M. Gustave Lanson qui semble expliquer en quelque sorte et concilier ces conceptions diamétralement opposées. « On remarque, dit-il, dans la vie littéraire de la France depuis des siècles, — et c'est un de ses caractères les plus curieux, — une sorte de rythme, un mouvement de bascule qui fait qu'alternativement nous nous ouvrons, nous nous fermons à l'importation des idées et des formes d'art étrangères » (4).

(1) Cité dans *Une Opinion de M. Björnson sur la France* par Bernard Douay, (*Revue hebdomadaire*, 2 mars 1901, p. 99).

(2) *Le Cosmopolitisme et la littérature nationale* (*Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 6^e série, p. 313).

(3) *Sur le caractère essentiel de la littérature française* (*Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 5^e série p. 255).

(4) *La fonction des influences étrangères dans le développement de la littérature française* (*Revue des Deux Mondes*, 15 févr. 1917, p. 801).

Dans cette étude, où nous nous occuperons de l'attitude de la critique française vis-à-vis de trois dramaturges scandinaves contemporains, Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson et August Strindberg, nous tâcherons de tracer, en ce qui concerne leur théâtre, le « mouvement de bascule » dont parle M. Lan-son, et de signaler les courants politiques et littéraires qui ont pu déterminer en quelque mesure l'époque de la pénétration de ces drames en France, ainsi que la façon dont ils y ont été jugés.

Que l'attitude des Français ait été accueillante ou qu'elle ne l'ait pas été, — question épineuse à traiter un peu plus tard, — il n'en reste pas moins vrai que le théâtre scandinave était connu dans presque tous les pays de l'Europe avant de pénétrer en France. Aussi le célèbre critique danois, Georg Brandes, prétend-il que le public français « accepte généralement ce qui vient de l'étranger seulement une vingtaine d'années après les autres peuples » (5). Pour ce qui est du drame norvégien, il faut avouer qu'il a raison. Notons en passant que nos trois auteurs ont pénétré en France à la même époque, vers 1890 ; mais Ibsen (6) et Björnson (7), plus âgés d'une vingtaine d'années, débutèrent dans la carrière littéraire vers 1849, l'année où naquit August Strindberg (8). Celui-ci commença à écrire en 1869, l'ouvrage qui fit sa renommée en Suède date de 1879 (9), et les œuvres qui le firent connaître à l'étranger sont écrites à partir de 1884 (10), seulement. Par conséquent, ce sont les œuvres romantiques d'Ibsen et de Björnson ainsi que leurs premiers drames réalistes (11) qui furent si longtemps ignorés en France. Donner un aperçu de la pénétration du drame scandinave dans tous les pays de l'Europe nous mènerait trop loin, on se bornera à faire une comparaison sommaire entre la France, l'Allemagne et l'Angleterre.

Ce n'est pas le théâtre de ces auteurs norvégiens qui en premier lieu attira l'attention du public hors de la Scandi-

(5) *Henrik Ibsen en France* (Cosmopolis, janv. 1897, p. 114).

(6) Ibsen (1928-1906).

(7) Björnson (1832-1910).

(8) Strindberg (1849-1912).

(9) *La Chambre rouge*, roman qui introduisit le naturalisme en Suède.

(10) *Les Mariés*, *le Père*, *Mademoiselle Julie*, etc.

(11) *Une Faillite*, publiée en 1875, *les Soutiens de la Société*, publiés en 1877, *Maison de Poupée*, publiée en 1879, etc.

navie ; les nouvelles champêtres de Björnson, romans dans le genre d'Auerbach et de George Sand, servirent d'initiation à cette littérature du Nord. Or, en Angleterre les traductions de ces contes parurent dès 1858, en Allemagne dès 1861, et en France à partir de 1865 ⁽¹²⁾. Quant aux œuvres dramatiques, le retard est plus marqué. Les drames historiques de nos deux auteurs furent représentés en Allemagne dès 1867, tandis qu'en France ils n'ont jamais été joués, ceux de Björnson n'ont pas été traduits, *les Guerriers à Helgeland* et *les Prétendants à la Couronne* d'Ibsen parurent en traduction française en 1893, et les autres dix ans plus tard. Il est vrai que ce genre n'intéressa que médiocrement le public allemand ; par contre, l'accueil fait aux drames modernes comme *Une Faillite*, *les Soutiens de la Société* et *Maison de Poupée*, joués à partir de 1875, fut vraiment enthousiaste. Vers 1890, date de la pénétration du drame scandinave en France, on était déjà arrivé en Allemagne à un véritable engouement pour ces écrivains du Nord. Il est toutefois intéressant de noter que c'est par *les Revenants* que ce théâtre scandinave débuta sur la scène française ; on a sauté l'étape romantique pour entrer en plein réalisme.

Tandis que l'Allemagne, si proche de la Scandinavie par la race et par la langue, s'est empressée d'adopter ses auteurs dramatiques, l'Angleterre a montré plus de réserve, car c'est seulement d'une dizaine d'années que la première représentation anglaise ⁽¹³⁾ a devancé celle des *Revenants* en France. Le théâtre scandinave se répandit Outre-Manche plutôt par la lecture ; malgré les efforts de William Archer et d'Edmund Gosse, critiques éminents et traducteurs infatigables, il n'eut pas un très grand succès sur la scène anglaise.

D'ailleurs, dans tous les pays, ce théâtre du Nord rencontra une certaine résistance. En France, Francisque Sarcey ne pouvait pas admettre ces pièces parce qu'elles n'étaient pas « bien faites » ; Karl Frenzel protestait avec énergie contre cette « Ausländerei » qui accaparait la scène allemande ; tandis qu'en Angleterre le redoutable Clement Scott fulminait contre Ibsen qu'il traitait d'auteur d'immoral. Ce qu'il convient de

(12) Plusieurs contes parurent en traduction française dans une revue suisse en 1866, 1867, 1868, mais sans nom d'auteur.

(13) *Quicksands*, une adaptation des *Soutiens de la Société*, joués en 1880.

retenir ici, c'est qu'en Allemagne la bataille était déjà gagnée, l'opposition définitivement brisée vers 1890, et que la résistance de la pudique Albion devait durer encore quelque temps. Bref, le drame scandinave avait déjà pénétré en Angleterre et était complètement adopté en Allemagne avant d'être présenté au public français.

Pour en revenir au « mouvement de bascule » dont parle M. Lanson, la France qui s'était ouverte aux littératures étrangères à l'époque romantique, s'y fermait pendant une vingtaine d'années dès 1860 environ. C'est ainsi que Paul Largière nous communique dans *l'Art moderne* du mois de janvier 1883 l'opinion d'un grand éditeur français à qui il parlait de ses projets de traduction :

Il y a chez nous, pour tout ce qui vient de l'étranger, art ou littérature, un parti pris d'indifférence si tenace que l'on ne parviendra peut-être jamais à le vaincre ; aussi y avons nous provisoirement renoncé ⁽¹⁴⁾... Il y a eu, continua... [l'éditeur], un temps déjà éloigné où nos grands journaux, nos grands périodiques s'occupaient volontiers des écrivains et des artistes étrangers. C'était l'époque où Saint-René Taillandier... initiait le public français aux beautés de la littérature contemporaine en Allemagne... François Hugo nous familiarisait avec Shakespeare..... Leouzou-le-Duc avec Tegner,..... et jusqu'au vieux Dumas lui-même avec Ugo Foscolo et les *Dernières lettres de Jacobo Ortis*..... On parlait des Etats-Unis de l'intelligence..... Aujourd'hui ce cosmopolitisme, assez large pour n'avoir rien à sacrifier des sentiments patriotiques, a fait place à un esprit de clocher aussi prétentieux qu'étroit. Le mur de la Chine littéraire est rebâti de toutes pièces ⁽¹⁵⁾.

On ne manquera pas d'être frappé par la ressemblance entre les sentiments exprimés ici et le manifeste de Björnson.

Pour comprendre ce revirement et pour voir quelle a été son influence sur l'introduction du drame scandinave, il serait peut-être utile de jeter un coup d'œil sur l'état général du théâtre en France à cette époque. Notons tout d'abord que c'est plutôt aux périodes de tâtonnements où l'on cherche une formule nouvelle que la France littéraire s'ouvre aux influen-

(14) *L'Art moderne*, janv. 1883, p. 8.

(15) *Ibid.*, p. 10.

ces étrangères ⁽¹⁶⁾. Or, la réaction contre le romantisme avait abouti à une nouvelle formule, celle de la comédie réaliste. Brillamment lancée par Augier et Dumas fils, la pièce à thèse qui traitait de questions d'actualité politiques et sociales intéressa vivement le public français qui avait le goût de la comédie sérieuse. D'autre part, on trouvait également au répertoire les intrigues adroites de Scribe, et plus tard celles de ce Scribe perfectionné, Victorien Sardou, qui éblouissait le public par ses reconstitutions « historiques », sans parler des vaudevilles de Labiche et de Halévy et Meilhac. Bref, la production indigène était non seulement très riche, mais — ce qui est plus important — elle était dans l'esprit de l'époque, elle répondait au goût du public. Par conséquent, on n'éprouvait ni le désir, ni le besoin de s'adresser à l'étranger.

(16) Cf. A. Chaumeix dans *Histoire de la littérature française illustrée* par Bédier et Hazard, t. II, p. 282 : « L'expérience a toujours prouvé que les littératures étrangères ont ouvert aux écrivains français à certaines heures d'aridité ou d'incertitude des sources de renouvellement ».

II. L'INFILTRATION

En fixant 1889 comme date de la pénétration du drame scandinave en France, il faut cependant tenir compte des tentatives faites à partir de 1870 pour attirer l'attention des Français sur ce théâtre exotique. Il est vrai que l'infiltration fut très lente. D'abord, la France avait peu de rapports avec les pays scandinaves, bien que dans le Nord on fut au courant de la littérature française ⁽¹⁾. De plus, le fait que ce théâtre était écrit dans une langue inconnue en France, n'était pas pour en faciliter la vulgarisation. Parmi les critiques français, il n'y avait pas comme en Angleterre un William Archer sachant le norvégien pour jouer le triple rôle de propagandiste, de traducteur et de metteur en scène. Il ne faut pas oublier non plus que les premières œuvres signalées en France étant romantiques, de la première manière d'Ibsen et de Björnson, ne devaient pas intéresser le public français à cette époque.

Le hasard a voulu pourtant que des Français, de passage à Bergen, assistassent dès 1856 à la représentation d'un drame historique d'Ibsen, dirigée par l'auteur lui-même. Elle fut donnée en l'honneur du prince Napoléon qui avait entrepris un voyage scientifique dans les mers polaires. Il était accompagné par un Polonais, Charles Edmond (Chojecki), qui, parmi ses impressions de voyage, a laissé une description de la soirée dramatique. Il est difficile de suivre une pièce jouée dans une langue inconnue, et, vu les inexactitudes de fait qui se sont glissées dans son résumé, on ne s'étonnera pas que notre pre-

(1) A Bergen et à Christiania, où dans les environs de 1860 les théâtres furent dirigés par Björnson et par Ibsen, on trouvait au répertoire des traductions ou des adaptations d'auteurs français comme Molière, Scribe, Sardou, Augier, Dumas.

mier critique déplore chez Ibsen le manque d'habileté technique. « La représentation du 25 août 1856, à Bergen, écrit-il, se compose d'un drame intitulé : *Le Seigneur de Solhug*. C'est l'œuvre d'un jeune auteur national, M. Ibsen, qui a tiré son sujet d'une vieille saga scandinave. L'action se passe au dix-septième [sic] siècle en Norvège... » (2). Il trouve la fin du deuxième acte d'« une beauté sauvage. La situation des personnages, à part celle du mari, est des plus dramatiques et inspire un intérêt passionné et émouvant. Quant à la conclusion, elle est un peu brusquée, et l'auteur ne s'est nullement préoccupé de l'art scénique. La femme meurt à la manière de Phèdre. Son vieux mari disparaît on ne sait comment ni pourquoi. Le reste à l'avenant » (3). On reproche souvent à Ibsen d'être obscur et il l'aurait bien mérité, si le dénouement de la pièce était tel que Charles Edmond l'avait compris, mais en parcourant le drame on se rend fort bien compte que le mari, par exemple, est tué, et que sa femme entre au couvent.

Malheureusement cette initiation au drame scandinave n'eut pas de suites. *Le Seigneur de Solhug*, que le prince Napoléon aurait promis de faire monter aux Tuileries, n'a, en effet, jamais été joué en France, et le résumé qu'en donne Charles Edmond dans son livre a passé inaperçu. Quant aux premières traductions des nouvelles de Björnson, elles ne se firent pas remarquer non plus. *Le Père* parut en 1865 dans *Sous les Sapins*, collection de nouvelles scandinaves publiée par le polyglotte Xavier Marmier qui avait passé plusieurs années dans le Nord. D'autres contes parurent dans la *Bibliothèque universelle et Revue suisse* en 1866 (4), 1867 (5), 1868 (6), mais sans nom d'auteur, le traducteur se contentant de les publier à titre de : « scènes de la vie rurale en Norvège », ou bien simplement de « nouvelle norvégienne ». Toutefois, il signale le fait que *Synneuve* et *Un joyeux Garçon* sont du même

(2) Edmond : *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette la Reine Hortense*, Paris, 1857, p. 436.

(3) *Ibid.*, p. 437.

(4) *Une Poursuite dangereuse*, t. XXVII, p. 542-546. *Le Père*, p. 547-551.

(5) *Un joyeux Garçon*, t. XXVIII, p. 83-115 ; 289-312 ; 413-432 ; 584-602, t. XXIX, p. 119-141.

(6) *Synneuve*, t. XXXII, p. 354-384 ; 550-575 ; t. XXXIII, p. 61-91 ; 229-263.

auteur, mais ces deux œuvres sont sans doute restées anonymes pour les lecteurs du périodique de Genève.

En dehors de ces cas que nous venons de citer, l'infiltration se fit en général à travers l'Allemagne. Ainsi, Edouard Schuré, à qui nous devons la première étude sur Bjørnstjerne Bjørnson avait entendu parler de cet auteur norvégien à Bayreuth où il assistait à une fête wagnérienne ⁽⁷⁾. On sait que Schuré s'était fait le champion de Wagner en France ; il était donc tout naturel qu'il s'intéressât de façon générale au mouvement artistique en Allemagne. Or, Bjørnson y était déjà connu : on goûtait depuis une dizaine d'années ses nouvelles champêtres et l'on venait de jouer plusieurs de ses drames historiques. Dès son retour Edouard Schuré lui consacra donc une longue étude dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1870 ⁽⁸⁾. La *Revue britannique* du même mois signale, elle aussi, dans sa *Correspondance d'Allemagne*, les drames historiques de Bjørnson. « *Le Roi Sigurd*, du Norvégien Bjørnstjerne Bjørnson [*sic*], y lit-on, a été joué à Meiningen et n'a guère obtenu qu'un succès d'estime. Ce n'est pas la première tentative qui ait été faite pour acclimater en Allemagne les œuvres de ce littérateur norvégien, plein de force et d'invention poétique. En 1867 déjà, à Meiningen, on avait joué de lui une pièce intitulée : *Entre les combats*. En 1868, son [*sic*] *Hulda* fut représentée sur le théâtre de Mannheim. Cette trilogie [*sic*], empruntée aux légendes scandinaves, est plutôt une épopée dialoguée qu'un drame proprement dit. Il en est de même de *Sigurd* » ⁽⁹⁾. Ce compte rendu signé Petermann, n'était pas fait pour éveiller les curiosités.

Quant à Schuré, dans son article plus poussé, plus enthousiaste, il étudie d'abord les poésies et les romans champêtres de Bjørnson pour terminer avec quelques pages consacrées à ces trois drames historiques. En nous proposant « une excursion en Norvège, auprès d'un poète... qui a le mérite d'être un type national » ⁽¹⁰⁾, le critique indique déjà ce qui a attiré

(7) Nous tenons cette information d'Edouard Schuré lui-même.

(8) *Un Poète norvégien. — Bjørnstjerne Bjørnson* (*Revue des Deux Mondes*, t. LXXXVI, p. 333-362).

(9) *Revue britannique*, mars 1870, p. 215.

(10) *Revue des Deux Mondes*, t. LXXXVI, p. 335.

son attention. Il trouve « que ce qui caractérise les renaissances littéraires au XIX^e siècle, c'est le réveil du génie des races » (11), et bien que la Norvège eût déjà produit des écrivains de talent, il lui manquait encore « une personnalité caractéristique, un représentant hardi de ses aspirations intimes si peu connues de l'étranger. Pour la première fois elle l'a trouvé en Björnson » (12). Ce « poète... est un vrai tempérament scandinave, mélange d'énergie virile et de rêverie sombre, d'âpreté sauvage et de douceur profonde » (13). Son grand mérite, « c'est d'avoir créé la pastorale norvégienne. En cela, il a doté sa patrie et la littérature européenne d'un genre nouveau qu'on est heureux de saluer ». Toutefois « ce n'est point l'art suprême qu'on admire dans *la Petite Fadette*... » (14). Mais « Björnson a fait plus que de peindre les Norvégiens d'aujourd'hui, sa grande ambition a été de créer le drame national de son pays en remontant à la source du génie scandinave » (15). Dans les drames historiques, notre critique est impressionné par « la grandeur tragique » (16) de *Hulda* qu'il considère comme « peut-être le plus remarquable drame du poète » (17) ; aussi en a-t-il traduit une scène. Il trouve « des passages hors ligne » dans *le Roi Sigurd*, tout en constatant qu'« il n'y a dans l'ensemble ni unité, ni enchaînement... En général, dit-il, Björnson a beaucoup à gagner pour la clarté de l'exposition et la logique des développemens » (18). (Edouard Schuré, notons-le en passant, signale déjà en 1870 ce qui sera pour la critique française le grand défaut du théâtre norvégien.) Il conclut : « Ce qui manque encore à la poésie scandinave, c'est l'esprit cosmopolite... Pour être original, il faut être de sa nation ; pour être large, il faut être humain » (19).

Nous avons signalé que cette infiltration se fit à travers l'Allemagne, et Edouard Schuré nous a même indiqué les tra-

(11) *Ibid.*, p. 362.

(12) *Ibid.*, p. 341.

(13) *Ibid.*, p. 356.

(14) *Ibid.*, p. 355.

(15) *Ibid.*, p. 356.

(16) *Ibid.*, p. 360.

(17) *Ibid.*, p. 359.

(18) *Ibid.*, p. 360.

(19) *Ibid.*, p. 362.

ductions dont il s'est servi ; il est donc à regretter que les rapports avec ce pays soient devenus plus rares après la guerre de 1870, ce qui a contribué à retarder l'arrivée en France des drames modernes de Björnson et d'Ibsen. En effet, l'époque de la pénétration joue un rôle très important dans le succès d'une œuvre étrangère. Qui sait si *Une Faillite* et les *Soutiens de la Société*, œuvres réalistes acclamées sur la scène allemande durant la période qui va de 1875 à 1885, n'auraient pas pu intéresser le public français à cette époque ? Tandis que joués en France en 1893 et en 1896, ils étaient déjà vieux jeu, surtout après la représentation d'œuvres plus vigoureuses, telles que *Maison de Poupée*, *les Revenants*, *le Canard sauvage*, etc.

En dehors de l'article d'Edouard Schuré sur Björnson, nous n'avons pu trouver que trois études écrites avant 1880 sur le théâtre scandinave, et les drames modernes en prose n'y sont pas nommés. Elles traitent de trois œuvres antérieures d'Ibsen, trois poèmes dramatiques, *Brand*, *Peer Gynt* et la *Comédie de l'Amour* ⁽²⁰⁾. Par conséquent, c'est comme poète, auteur d'« une grande trilogie dans laquelle se fondent, s'émoussent et s'expliquent, pour l'usage des faibles hommes modernes, les foudres d'Ezéchiel, les dards de Juvénal et les énigmes de Shakespeare » ⁽²¹⁾, que Léo Quesnel présente Henrik Ibsen aux lecteurs de la *Revue bleue*. Dans son premier article, *Souvenirs du Danemark*, le critique révèle ses impressions de l'œuvre ibsenienne d'après les traductions et les critiques allemands, tandis que pour *Poésie scandinave-Henrik Ibsen* (*Revue bleue*, 25 juillet 1874), il s'est documenté chez les traducteurs et les critiques anglais. La même note, d'ailleurs, dans les deux articles. Il découvre dans la *Comédie de l'Amour* une « excellente satire de notre génération... » ⁽²²⁾, un morceau d'ironie de main de maître », et signale « la débauche de gaieté qui fait de ce drame une véritable saturnale lyrique » ⁽²³⁾ ; dans « *Brandt* [*sic*] un poème étonnant de trois cents pages » dont « le morceau capital, l'âme et le secret...

(20) Publiés entre 1862 et 1867.

(21) *Revue politique et littéraire* (*Revue bleue*), 31 mai 1873, p. 1151.

(22) *Ibid.*, 25 juill. 1874, p. 86.

(23) *Ibid.*, p. 88.

est le sermon » du pasteur, « une philippique du plus amer et du plus puissant intérêt » ⁽²⁴⁾; et il voit en *Peer Gynt*, dont le héros « personnifie l'égoïsme, la bassesse et la ruse mis au service de la pire des ambitions, l'ambition des jouissances et de l'argent,... le plus norvégien de ses poèmes » ⁽²⁵⁾ avec des « scènes de mœurs » qui sont « une fête pour les yeux et pour l'esprit » ⁽²⁶⁾. Il ajoute qu'Ibsen est un satirique dramatique très estimé en Allemagne et en Angleterre, bien que ses poèmes dialogués soient « impropres à la scène à cause de leur longueur » ⁽²⁷⁾. Quant à la traduction de ces œuvres en français, elle « ne sera pas moins hérissée de difficultés que les traductions de Shakspeare et c'est encore là une marque de la valeur et de l'originalité du poète » ⁽²⁸⁾. Enfin, d'après notre critique, Ibsen est « l'homme moderne,... celui dont l'âme embrasse les intérêts et les soucis de l'humanité tout entière », tandis que « Björnson, le poète actuel de la Norvège ne se présente à nous que comme un pur Norvégien,... l'homme du Nord dans sa force et dans sa rudesse » ⁽²⁹⁾.

Le troisième article, cette fois de Mme Arvède Barine ⁽³⁰⁾, esprit délicat et cosmopolite qui a beaucoup contribué à faire connaître les littératures étrangères, parut également dans la *Revue bleue* ⁽³¹⁾ et traite de *Brand*. Cette étude, plus poussée que les autres, est basée sur une traduction allemande en vers qui venait de paraître. Selon notre critique « le gros défaut du personnage de Brand est d'inspirer une antipathie qui tue l'intérêt du drame » ⁽³²⁾. De plus, il est obscur : « Fermé à la pitié, sourd au sens commun, ce n'est plus un homme, c'est une abstraction, un symbole, et, par-dessus le marché un symbole obscur, malaisé à pénétrer et à interpréter »; et le dénouement reste « une énigme » ⁽³³⁾. Elle continue : « Tout le talent de M. Ibsen, ses qualités dramatiques, son style sobre et ner-

(24) *Ibid.*, 31 mai 1873, p. 1152.

(25) *Ibid.*, 25 juill. 1874, p. 88.

(26) *Ibid.*, p. 89.

(27) *Ibid.*, p. 89.

(28) *Ibid.*, p. 90.

(29) *Ibid.*, p. 85.

(30) Pseudonyme de Mme Vincens.

(31) *Revue bleue*, 15 sept. 1877, p. 258-259.

(32) *Ibid.*, p. 259.

(33) *Ibid.*, p. 258.

veux, sont impuissants à empêcher qu'on n'éprouve une impression de fatigue et de répulsion » (34). Si cette pièce, qui « n'est vieille que de dix ans... a séduit si vivement l'imagination germanique, peut-être à cause même du vague de la conclusion, qu'il en a déjà été fait trois traductions » (35), pour un public français au contraire, « *Brand* serait lettre close. Le spectateur se sentirait dépaycé par des sentiments trop particuliers associés à des mœurs trop étrangères. Nos pièces à nous portent moins que celles des autres peuples la marque d'origine, en ce sens qu'elles ont un caractère plus général. Les Anglais font des pièces anglaises, les Allemands des pièces allemandes, les Chinois des pièces chinoises ; les Français font des pièces humaines, ce qui explique qu'elles soient colportées et goûtées dans le monde entier ». Et pour conclure : « L'importance accordée à la couleur locale est la grande erreur esthétique de notre temps » (36). Donc à peu près les mêmes sentiments que ceux exprimés par Edouard Schuré à propos de l'œuvre de Björnson.

Nous nous rendons compte que ce n'est pas seulement la couleur locale qui rend obscur ce drame philosophique, puisqu'un critique d'origine nordique avoue ne pas le comprendre. « Un Français ou un Italien qui ouvrirait pour la première fois ce poème, écrit Mme Pauline Ahlberg dans *la Nouvelle Revue* (1^{er} juillet 1882) (37), ne pourrait manquer de le trouver singulier, presque incompréhensible, et, il faut bien l'avouer, notre impression à nous gens du Nord serait peu différente » (38). D'autre part, elle trouve dans *Peer Gynt* « une des plus hautes manifestations de la pensée poétique et créatrice de l'humanité. Il est peu probable, ajoute-t-elle, que les Français connaissent jamais cette œuvre qui offre des difficultés particulières de traduction » (39).

Dans cette longue étude générale, documentée de première main, Mme Ahlberg a fait plus que de critiquer ces poèmes

(34) *Ibid.*, p. 259.

(35) *Ibid.*, p. 258.

(36) *Ibid.*, p. 259.

(37) *Un Poète du Nord — Henri Ibsen (La Nouvelle Revue, juill. 1882, p. 139-177).*

(38) *Ibid.*, p. 161-162.

(39) *Ibid.*, p. 165.

satiriques ; on lui sait gré d'avoir voulu attirer l'attention du public français sur deux nouveaux genres d'Ibsen : ses drames historiques et ses drames modernes. La « grande préoccupation d'Ibsen, dit-elle, c'est la lutte entre l'idéal et la réalité,... l'impossibilité de déterminer où finit la liberté et où commence la fatalité... » (40) C'est à ce point de vue qu'elle étudie *Dame Inger à Oestraat*, *Guerriers d'Helgeland*, *les Prétendants à la Couronne* et *l'Empereur et le Galiléen*. D'autre part, elle est le premier critique à signaler en Ibsen un partisan du féminisme. *Les Piliers de la Société* sont en même temps une « satire en prose de l'hypocrisie bourgeoise » (41) et « un ardent plaidoyer en faveur de la femme et du rôle qu'elle doit jouer dans la société moderne » (42) ; ensuite, dans *Maison de Poupée*, « la cause de la femme est traitée encore plus directement » (43). Elle continue : « On a peut-être attaché trop d'importance au dénouement lui-même qui est tout simplement une nécessité dramatique. Le véritable intérêt de l'œuvre réside dans les idées que l'auteur fait exprimer par Nora, et dont la moralité égale la hardiesse » (44).

Pour conclure, signalons le rapprochement que Mme Ahlberg établit entre Ibsen et Victor Hugo : « C'est évidemment un sceptique, mais c'est aussi un écrivain social dans la plus haute acception du mot... » C'est « le poète moderne des races du Nord, comme Victor Hugo, grand croyant, est celui des races latines... Ils ont... une haine commune : celle de la médiocrité ; une horreur partagée : le bourgeois. Pour Ibsen comme pour Hugo, le vrai poète doit être un combattant et non un rêveur, l'art un instrument de civilisation et non une pure spéculation ; enfin, l'un et l'autre ont l'essence même du poète : l'amour de l'idéal » (45). Mais en 1882, même présenté comme le Victor Hugo du Nord, Ibsen romantique, Ibsen féministe, ne devait pas susciter un intérêt bien vif.

En général, c'est Björnson, romancier, dramaturge, poète et homme politique, qui par son caractère et par ses œuvres

(40) *Ibid.*, p. 143.

(41) *Ibid.*, p. 170.

(42) *Ibid.*, p. 170.

(43) *Ibid.*, p. 171.

(44) *Ibid.*, p. 172-173.

(45) *Ibid.*, p. 143.

fait penser à Victor Hugo ⁽⁴⁶⁾. En 1882, on ignorait encore en France ce dramaturge scandinave auquel Edouard Schuré avait consacré un article dix ans auparavant, ou bien on ne voyait en lui que le romancier, l'auteur des nouvelles champêtres dont les traductions commencèrent à intéresser le public à partir de 1880. Ainsi, *la Nouvelle Revue* publia en 1880 une notice sur *Synneuve Solbakken* ⁽⁴⁷⁾, sa première nouvelle; et au sujet de *la Fille du Pêcheur*, le critique du *Temps* fut frappé par « la fraîcheur de cœur et d'impression » de ce romancier qui avait « un sentiment de la nature d'une profondeur que notre race n'a jamais connue » ⁽⁴⁸⁾.

Pourtant dans *la Semaine illustrée* (10 février 1883), un article signé Paul Largilière ⁽⁴⁹⁾ montre que cet esprit cosmopolite avait suivi de près l'évolution de Björnson. L'auteur norvégien écrivit non seulement des drames historiques dont « sa trilogie Sigurd [est] la plus belle œuvre dramatique du Nord », mais il « créa la nouvelle villageoise » ⁽⁵⁰⁾. Ensuite il entra dans l'arène politique, et vers 1870 il devint « le disciple de David Strauss, de Feuerbach, de Stuart Mill, de Darwin et de Herbert Spencer... Aussi comprend-on que.. ses derniers drames, *la Faillite*, *le Rédacteur*, *le Roi*, *Léonarda*, ses chants patriotiques, son dernier roman *Magnhild* n'aient plus aucune ressemblance avec *Synneuve Solbakken* » ⁽⁵¹⁾. On regrette que Paul Largilière, le premier à voir en Björnson autre chose que le « pur Norvégien... l'homme du Nord dans sa force et dans sa rudesse » ⁽⁵²⁾, n'ait fait que nommer les œuvres de sa deuxième manière.

L'année suivante parut le premier drame bourgeois de Björnson, *les Nouveaux Mariés*, traduit par H. Laudenbach. Mais, datant de 1865, ce premier essai réaliste assez timide, où Björnson aurait été influencé par *Un beau Mariage* d'Augier, passa inaperçu.

(46) Notons en passant que Björnson avait une grande admiration pour Victor Hugo. Voir l'article de M. Jean Lescoffier, *Björnson et Victor Hugo* (*Revue scandinave*, déc. 1910, p. 24-26).

(47) *La Nouvelle Revue*, 15 fév. 1880, p. 964.

(48) *Le Temps*, 1^{er} févr. 1883.

(49) Pseudonyme d'un Belge, Paul van Cleemputte, traducteur et éditeur très connu à Paris sous le nom de Charles Simond.

(50) *La Semaine illustrée*, 10 févr. 1883, p. 274.

(51) *Ibid.*, p. 274.

(52) L. Quesnel dans la *Revue bleue*, 25 juill. 1874, p. 85.

Parmi les notices sur Björnson on trouve dans *le Monde poétique* (10 juin 1884) un article ⁽⁵³⁾ dans le genre interview écrit par Strindberg et suivi de deux poésies ⁽⁵⁴⁾ de l'auteur norvégien traduites par son confrère suédois. Les deux auteurs se sont rencontrés en 1883 à Paris.

Rien de plus curieux que les relations personnelles de nos trois dramaturges avec la France. Ibsen, qui a passé une grande partie de sa vie en Italie et en Allemagne, a mal connu le français et n'a jamais habité la France, où, d'ailleurs, il a eu peu de relations. Björnson y vécut longtemps, et plusieurs de ses ouvrages dramatiques datent d'un long séjour à Paris ⁽⁵⁵⁾. De plus, non seulement il s'intéressa vivement à la littérature française et servit d'intermédiaire pour la faire connaître à ses compatriotes ⁽⁵⁶⁾, mais il en subit l'influence — du reste, il a reconnu ses dettes intellectuelles envers la France. Or, ce qui nous étonne, c'est qu'il fut peu en contact avec des personnalités littéraires françaises à cette époque. D'autre part, grand admirateur de Gambetta, il s'intéressa à la politique, se lia plus tard avec Clemenceau, et se mêla à l'affaire Dreyfus. Aussi les articles qu'il envoya aux revues françaises comme *le Courrier Européen* — où il fut pendant quelque temps rédacteur ⁽⁵⁷⁾ — traitent-ils de questions politiques et sociales. Même dans la polémique avec Gustave Larroumet au sujet de ce « mur de Chine » dont nous avons parlé au début de notre travail, il introduisit des questions politiques ⁽⁵⁸⁾. Nous reprendrons plus tard cette querelle ; ici nous nous bornerons à signaler cette orientation de Björnson vers la gauche, qui n'a pas dû favoriser ses débuts littéraires en France.

Quant à Strindberg, il savait très bien le français et tenait beaucoup à faire accepter ses œuvres en France. Cependant, comme pour Björnson, ce ne sont pas ses œuvres dramatiques

(53) *Björnstjerne Björnson*, par Auguste Strindberg (*Le Monde poétique*, 10 juin 1884, p. 21-29).

(54) *Lorsque la Norvège refusait de secourir. Le Chant de Taylor.*

(55) (1882-1887) *Un Gant, Au-dessus des Forces I, Amour et Géographie.*

(56) Il donna des conférences sur Victor Hugo, traduisit une partie de la *Légende des siècles* et quand il reçut le prix Nobel en 1903, au banquet il parla du poète français.

(57) A partir de 1903.

(58) Voir l'article de Björnson : *l'Intellectualité française* (*La Revue blanche*, avr. 1901, p. 566-568).

qui furent les premières à pénétrer en France. En 1879, son travail sur les *Relations de la Suède avec la Chine et les pays barbares* fut lu à l'Académie des Inscriptions à Paris. Ensuite, ayant dû quitter son pays en 1883, il habita longtemps la Suisse et l'Allemagne et fit des séjours plus ou moins prolongés en France, — notamment à Grez près de Nemours, et à Paris. A cette époque, il collabora à plusieurs périodiques français. Nous avons déjà signalé sa notice sur Björnson, publiée en 1884 dans *le Monde poétique*. Refusé d'abord par la *Nouvelle Revue*, son conte *Remords* ⁽⁵⁹⁾, épisode tiré de la guerre de 1870, fut publié en 1885 par la *Revue universelle internationale* ⁽⁶⁰⁾ où parurent ensuite une autre nouvelle et des articles de sa main ⁽⁶¹⁾. Les traductions de ses *Etudes sociales : les Mariés*, où le misogyne suédois combattit le féminisme d'Ibsen, parurent en 1885 et en 1886. Ces nouvelles eurent une critique favorable dans les journaux français. Ensuite on l'invita à donner des conférences à Paris, mais son succès y fut médiocre. A cette époque Strindberg subit l'influence de Zola et du Théâtre-Libre ; aussi ses drames écrits vers 1888 sont-ils du théâtre naturaliste. C'est donc au maître de Médan que le dramaturge suédois envoya le manuscrit ⁽⁶²⁾ du premier drame de cette série ⁽⁶³⁾, *le Père*, et cette traduction française fut publiée en 1888 avec une lettre-préface du grand naturaliste français. Toutefois, la pièce fut à peine remarquée par quelques lettrés ⁽⁶⁴⁾. Pour que l'on s'intéressât à Björnson et

(59) Traduction du suédois, révisée par l'auteur.

(60) 16 janv., 1^{er} et 16 févr.

(61) Il envoya encore d'autres articles scientifiques et littéraires à la *Revue socialiste*, à la *Revue universelle*, à la *Science française*, au *Figaro*, au *Temps*, au *Gil Blas*, et fut pendant quelque temps un des rédacteurs de la *Revue encyclopédique*.

(62) Une traduction française faite par Strindberg lui-même.

(63) *Le Père*, *Mademoiselle Julie*, *les Camarades*, *Créanciers*, etc.

(64) Plus tard, au moment opportun, en 1894, quand eut joué ses drames naturalistes à Paris, Strindberg ne s'intéressait plus à la littérature, s'étant adonné aux études chimiques, alchimiques, occultes. Nous citons de son autobiographie *Inferno* : Il vient de conduire sa femme à la gare. « Rendu à la liberté, une expansion subite s'empara de moi et m'emporta au-dessus des petites gens de la grande Ville, théâtre des combats intellectuels, où je venais de remporter une victoire, en soi futile, pour moi immense, et qui constituait l'accomplissement d'un rêve de jeunesse, nourri par tous mes contemporains et compatriotes littéraires, et réalisé par moi seul : être joué sur une scène de Paris. Le théâtre me dégoûtait comme tout ce que l'on a obtenu, et la science m'attirait ». (Novembre 1894, p. 31-32).

à Strindberg, il a fallu attendre la révélation d'Ibsen qui attira l'attention du public français sur la renaissance littéraire en Scandinavie.

Cette révélation n'ayant pas lieu avant 1889, quand parurent les traductions des *Revenants*, et de *Maison de Poupée*, il reste à signaler l'article de Jacques Saint-Cère, écrit dans un bel élan d'enthousiasme dès son retour de l'Allemagne, où il avait été secrétaire de Paul Lindau, directeur de théâtre. Cette étude, *Un Poète du Nord: Enrick Ibsen*, bien documentée malgré quelques inexactitudes de fait, parut dans la *Revue d'art dramatique* (mars-avril 1887), et ne manqua pas d'attirer l'attention de certains lettrés. Zola, par exemple, l'a signalée à Antoine. Jacques Saint-Cère nous donne non seulement ses impressions de l'œuvre dramatique d'Ibsen, mais aussi quelques détails sur la vie de l'auteur. Il nous dit, par exemple, qu'Ibsen avait été directeur de théâtre et que dans sa jeunesse il se « lia avec le romancier suédois [*sic*] Bjönsterne [*sic*] Björnson, celui-là même qui déclarait l'an dernier ne pas aimer Paris parce qu'on l'y avait obligé à porter un chapeau de haute forme ! »⁽⁶⁵⁾

En parlant des œuvres de jeunesse de ces deux dramaturges, si Schuré fut frappé par « la grandeur tragique » d'une héroïne de Björnson⁽⁶⁶⁾, Jacques Saint-Cère trouve chez Ibsen « une *Brunehilde* sans valeur aucune »⁽⁶⁷⁾. Ensuite dans *Brand* et *Peer Gynt*, Ibsen « essaie de nous montrer les deux faces du caractère de l'homme du Nord : l'extrême force de volonté et le besoin inné de rêverie. Puis Rome lui inspire une tragédie injouable et injouée : *Empereur et Galiléen* »⁽⁶⁸⁾. Son compte rendu des *Soutiens de la Société* est des plus curieux. Le consul aurait « recueilli un jour par hasard... la fille d'une comédienne » et lui et son « fils la poursuivent [*sic*] ». Il ajoute : « Sa femme meurt, son fils se trouve compromis dans une affaire de mœurs, et quand la toile tombe le consul s'écrie : « Enfin, Dieu merci, la société me reste ! » » Donc, une donnée complètement faussée. Le fils, d'ailleurs, est un enfant de treize ans. Saint-Cère continue : « La pièce comme bien

(65) *Revue d'art dramatique*, t. V, 1887, p. 277-278.

(66) *Revue des Deux Mondes*, t. LXXXVI, p. 360.

(67) *Revue d'art dramatique*, t. V, p. 277.

(68) *Ibid.*, p. 279.

l'on peut penser, tomba à plat ; le public ne put pas supporter l'horrible fin de la pièce, et Ibsen qui est très sensible à la critique, a depuis fait un dénouement plus humain. La femme et le fils du consul reviennent », et la pièce se termine par ces mots : « La liberté et la vérité, voilà les vraies bases de la société » ⁽⁶⁹⁾. En consultant la première édition de ce drame publié à Copenhague en 1877, c'est bien le deuxième dénouement qu'on y trouve. Rien comme ébauche ou variante que nous ayons pu trouver ne ressemble à la première version donnée par Jacques Saint-Cère.

La critique de Mme Ahlberg en 1882 s'étant arrêtée à *Maison de Poupée*, Jacques Saint-Cère est le premier à signaler *les Revenants*, *le Canard Sauvage*, et *l'Ennemi du Peuple*, parmi lesquels *les Revenants* surtout le frappèrent comme « la pièce la plus extraordinaire qui ait jamais été écrite » ⁽⁷⁰⁾. Vu son erreur au sujet du dénouement où Mme Alving se serait tuée, après avoir empoisonné son fils, et encore d'autres inexactitudes, il n'est pas étonnant que notre critique ajoute :

Est-ce là du théâtre réaliste !..... C'est du théâtre extraordinaire, du théâtre hideux..... ⁽⁷¹⁾.

Il est bien difficile, dit-il, de se former un jugement sur l'œuvre du Norvégien : Brandès..... le traite tout simplement de *Shakespeare moderne* ! C'est peut-être excessif..... Ibsen est un génie incomplet, voilà ce que l'on peut dire. Il n'a pas de talent, il n'a aucune idée des nécessités scéniques, il ne se rend pas compte de l'optique théâtrale, il amoncelle sous prétexte de réalisme toutes les atrocités possibles et impossibles, il allonge démesurément les scènes les plus inutiles ; mais à côté de ces ridicules, il y a des scènes qui sont des chefs-d'œuvres absolus..... ⁽⁷²⁾

On le joue à Stockholm, à Copenhague, à Christiania, à Berlin, à Vienne, à Hambourg, à Munich, « et en France on ne connaît même pas le nom du poète, pas plus qu'on ne connaît une merveilleuse comédie de Bjornstern [*sic*] Bjornson : *la Faillite*, qui est au répertoire de toutes les grandes villes d'Allemagne et qui contient un rôle d'agent d'affaires véreux

(69) *Ibid.*, p. 280-281.

(70) *Ibid.*, t. VI, p. 20.

(71) *Ibid.*, p. 21.

(72) *Ibid.*, p. 22-23.

qui à lui seul vaut que l'on monte la pièce ! » ⁽⁷³⁾ Saint-Cère ajoute à propos du succès de *Maison de Poupée* :

Il serait désirable qu'un directeur entreprenant voulût bien aussi en France faire une tentative d'acclimatation littéraire : la pièce d'Ibsen ne plairait bien probablement pas au public des premières, elle déplairait bien certainement au public qui applaudit M. Ohnet, mais n'y eût-il dans la salle qu'un seul commençant qui comprît qu'il n'y a pas qu'avec les ficelles qu'on fait des pièces fortes, que le directeur aurait fait une bonne œuvre, et une bonne affaire. Je suis tranquille, du reste ; on ne jouera jamais *Nora* à Paris ⁽⁷⁴⁾.

Sensible à la crise théâtrale qui menaçait la France, il donne l'alarme :

Nous nous cantonnons dans nos admirations parisiennes ; nous ne voulons pas voir ce qui se passe autour de nous ! Il pourrait bien arriver qu'un jour ou l'autre nous soyons réveillés désagréablement. Et sans vouloir prendre parti dans la querelle des deux formules, avouons qu'il est temps que l'on trouve en France la nouvelle formule dramatique, sans cela il faudra renoncer à la suprématie théâtrale, suprématie incontestée et incontestable que nous possédons *encore*. Il est grand temps ⁽⁷⁵⁾.

Si nous avons donné des résumés assez détaillés de ces premières études, — peu importantes, il est vrai, au point de vue de la critique française, — c'est pour montrer que la façon dont on a présenté nos trois dramaturges a dû retarder leur pénétration en France. D'abord, Edouard Schuré est pour ainsi dire le seul critique de marque qui en ait parlé. En deuxième lieu, sauf pour l'article de Jacques Saint-Cère, ce sont presque exclusivement les œuvres romantiques d'Ibsen et de Björnson qu'on a signalées avant 1889, et rien de l'œuvre dramatique de Strindberg n'a été mentionné. De plus, nous allons voir que certains préjugés dataient de cette période d'infiltration vont persister. On continuera à voir en Björnson le romancier et le rude poète du Nord et à déplorer chez Ibsen le manque de clarté et d'habileté technique. Rien de plus difficile que de changer ou de modifier ces premières impressions.

(73) *Ibid.*, p. 23.

(74) *Ibid.*, t. V, p. 282.

(75) *Ibid.*, t. VI, p. 24.

Signalons encore le fait que presque tous les critiques sont d'avis que ces drames scandinaves seront difficiles et à traduire et à faire jouer sur des scènes françaises. En somme, seuls quelques lettrés ont connu le drame scandinave avant 1889, et, malgré leur inquiétude sur l'avenir du théâtre en France, ils ne croient pas que ces dramaturges du Nord puissent fournir une formule qui convienne au génie français.

III. LA RÉVÉLATION AU GRAND PUBLIC

Les rares commentaires français sur le théâtre scandinave parus avant 1889 ont été fournis par des écrivains à même de se servir de traductions anglaises ou allemandes. Ils étaient pourtant peu nombreux à cette époque où même un Jules Lemaître avoue ne savoir que « sa langue natale, un peu de latin, très peu de grec » (1). Mais les articles, si nombreux qu'ils soient, ne suffirent pas à faire connaître un auteur dramatique. Comme le disait l'éminent dramaturge et journaliste norvégien Gunnar Heiberg en 1897, au sujet des articles sur Ibsen : « C'était pour les Français comme si l'on tâchait de leur décrire les traits d'un homme qu'ils n'avaient jamais vu, ce qui ne produit jamais une impression très forte. Actuellement Lugné Poë a joué la plupart de ses drames. Il leur a révélé sa tête. Les Français ont vu sa physionomie. Ils ne l'oublieront jamais » (2). Pour que cette littérature fût révélée au public, il a donc fallu non seulement la commenter, mais la traduire et la faire représenter.

Comment expliquer que des éditeurs et des directeurs de théâtre se soient hasardés à présenter ces drames exotiques ? Suffira-t-il de constater un « mouvement de bascule », un revirement subit ? A vrai dire, le changement ne fut pas si brusque ; comme pour tout mouvement politique ou littéraire, il y eut des préparations, que nous tâcherons de signaler.

Comme nous l'avons déjà vu, tant que dura le second Empire, le théâtre français de l'époque répondait au goût du public, et cet accord parfait se maintint pendant plus d'une quinzaine d'années après la guerre de 1870. D'ailleurs, Emile

(1) *Impressions de théâtre*, 5^e série, p. 1.

(2) Heiberg : *Ibsen og Björnson paa scenen*, p. 73 : « Men det var for franskmaendene som at forklare hvorledes en mand ser ut som de ikke hadde set. Det griper aldrig opmerkksomheten sterkt. Han har vist dem hans ansikt. Franskmaendene har set hans udtryk. De glemmer det aldrig ».

Perrin, directeur de la Comédie Française jusqu'en 1885, disait volontiers : « Je n'ai pas besoin d'auteurs nouveaux ; une année Dumas, une année Sardou, une troisième Augier, cela me suffit » ⁽³⁾. Chose curieuse, pendant que cette trinité régnait au Théâtre français, la bataille était déjà gagnée dans la peinture par les impressionnistes, dans la musique par les wagnériens, et l'on avait vu le triomphe et le déclin du roman naturaliste. En somme, le théâtre retardait sur les autres genres ; même le génie de Henry Becque ne sut pas faire accepter le naturalisme sur la scène régulière — on se rappelle l'échec des *Corbeaux* à la Comédie Française en 1882. Donc, ce n'est qu'à partir de 1887 que ses successeurs, ayant essuyé des refus partout, firent représenter leurs « tranches de vie » au Théâtre-Libre.

Rien de plus intéressant que de suivre l'évolution de ce théâtre fondé par Antoine en 1887, alors qu'il était petit employé à la Compagnie du Gaz. Ni lui, ni sa troupe, recrutée parmi les membres de petits cercles d'amateurs occupés toute la journée, ne se doutaient du rôle qu'ils devaient jouer dans l'évolution du théâtre en France. Au lieu de jouer « Scribe et d'autres fadaïses » ⁽⁴⁾, Antoine eut l'idée de chercher des pièces inédites, ou bien celles qui avaient été refusées par les autres théâtres. Et ainsi, ce petit théâtre d'abonnés, devenu un laboratoire du mouvement réaliste, le champ de bataille du naturalisme, a joué des adaptations de Zola, de Goncourt, et a lancé des auteurs comme Ancey, Céard, Lavedan, Porto-Riche, François de Curel, Brieux, etc. Mais Antoine ne s'en tenait pas là ; avide de nouveautés, il montait aussi des pièces étrangères. Par exemple, *la Puissance des Ténèbres* de Tolstoï fut le grand succès, « le point culminant » ⁽⁵⁾ du Théâtre-Libre en 1888. C'était donc la scène indiquée pour la représentation des drames scandinaves.

Par son évolution, le roman français a également été pour quelque chose dans la révélation du théâtre scandinave. Or, tandis qu'en 1887 l'on parlait vaguement de « malaise » au théâtre, et un peu plus tard de crise théâtrale, toutefois sans prêter trop d'importance aux tentatives naturalistes des jeunes

(3) Cité dans « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre d'Antoine, p. 6.

(4) Antoine : « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 16.

(5) *Ibid.*, p. 105.

novateurs, une vive réaction contre le roman naturaliste se manifestait déjà depuis quelques années, et des courants nouveaux se dirigèrent vers l'idéalisme, vers le mysticisme, vers l'occultisme, vers le symbolisme. On cherchait aussi du nouveau hors de la France; c'est l'époque où pénétrèrent les nouvelles de Björnson ⁽⁶⁾ — peu remarquées il est vrai — et les romans de George Eliot ⁽⁷⁾, de Tolstoï ⁽⁸⁾, et de Dostoïewsky ⁽⁹⁾, dont on a beaucoup goûté la saveur exotique. Le *Roman russe*, œuvre critique de Melchior de Vogüé, contribua à faire apprécier cette « littérature du Nord », qui devait frayer la voie au théâtre scandinave. Signalons encore l'exposition universelle à Paris en 1889 qui a dû exercer une certaine influence, si ce n'est qu'en excitant cette soif d'exotisme. Cependant, vers 1890, une sorte de réaction contre l'engouement pour le roman russe devint sensible, mais elle ne réussit pas à décourager ceux qui désiraient présenter d'autres nouveautés septentrionales.

Le bruit que faisait un certain Ibsen dans les autres pays finit par éveiller la curiosité de certains lettrés français, qui à leur tour voulurent initier le public français au drame scandinave. C'est ainsi qu'en 1886, Rodolphe Darzens, alors en Russie où Ibsen était déjà apprécié, eut l'idée de traduire *les Revenants*, projet qu'il réalisa quatre ans plus tard pour faire jouer sa traduction au Théâtre Libre. De son côté, M. P. G. La Chesnais nous a raconté qu'en quittant l'Angleterre en 1888, on lui avait offert comme lecture de voyage une traduction allemande de *la Dame de la Mer*. La pièce l'avait si vivement intéressé que, dès son retour, il se procura les autres traductions allemandes de l'auteur et se mit à apprendre le norvégien, pour ensuite consacrer de longues années à la traduction de ces œuvres en français. Tâcher d'établir à quel moment le drame scandinave attira l'attention de tel homme de lettres ou de tel traducteur nous mènerait trop loin, on se bornera à constater que c'est seulement après avoir été traduit en français que ce théâtre était accessible aux curieux qui pourraient s'y intéresser.

(6) Traductions à partir de 1865.

(7) Traductions 1861 et 1881-1890.

(8) Traductions 1880-1900.

(9) Traductions à partir de 1884.

A propos des traductions françaises de nos trois auteurs, nous nous rendons compte que c'est la révélation d'Ibsen qui attira l'attention du public sur ses deux confrères, bien qu'il existât déjà quelques traductions de Björnson et de Strindberg. Déjà en 1870, comme nous l'avons vu dans son article, Edouard Schuré avait traduit une scène de « *Houlda* », drame historique de Björnson. Nous avons également signalé les nouvelles champêtres de cet auteur ; mais ces traductions étaient enfantines, le genre n'était pas nouveau — on l'avait déjà vu dans les romans de George Sand — par conséquent, si cela a pu intéresser un certain public, cela a peu intéressé la critique. D'ailleurs, si la production littéraire d'Ibsen ne renferme que des drames et des poésies, l'œuvre de Björnson et de Strindberg, au contraire, est d'une variété prodigieuse — ils sont tour à tour romanciers, poètes, dramaturges, hommes de science, hommes politiques, historiens, etc. Dans cette étude, forcément, nous nous occuperons de leurs œuvres dramatiques seulement.

Or, *les Nouveaux Mariés*, traduits par H. Laudénbach en 1884, sont le premier drame de nos trois auteurs à paraître en traduction française. Mais, écrite en 1865, cette pièce un peu fade de Björnson ne fut ni lue ni jouée en France. Puis, en 1893, parut une adaptation d'*Une Faillite* par MM. Schürmann et Jacques Lemaire, qui fut jouée au Théâtre-Libre. L'année suivante, grâce au zèle inlassable d'Auguste Monnier ⁽¹⁰⁾ qui s'est chargé de traduire les drames de cet auteur presque inconnu, on vit paraître quatre traductions de Björnson en deux volumes : *Une Faillite* et *Léonarda*, *Un Gant* et *Au delà des Forces* (première partie). Ensuite en 1896 *Amour et Géographie* et *les Nouveaux Mariés* — cette dernière en collaboration avec A. Albène. Puis vinrent : *Au delà des Forces* (seconde partie) traduit en collaboration avec M. Littman-son et jouée au Théâtre de l'Œuvre la même année ; en 1901 *le Roi* et *le Journaliste*, et en 1904 *le Nouveau Système*. En tête d'une grande partie de ces traductions se trouvent des préfaces de Maurice Bigeon, d'Ernest Tissot ou de Hugues Le

(10) C'est à la suite d'un séjour prolongé en Norvège qu'Auguste Monnier, ayant appris le norvégien, a voulu en profiter pour initier ses compatriotes aux œuvres dramatiques de Björnson.

Roux ⁽¹¹⁾. En y ajoutant une deuxième traduction d'*Au-dessus des Forces humaines* en 1901 (traduction autorisée par l'auteur), la première partie par le comte Prozor, la seconde par Lugné Poë, et *Laboremus* traduit la même année par Mme Rémusat, nous avons nommé tous les drames de Björnson qui ont paru chez les libraires français. Deux traductions du comte Prozor parurent dans des revues seulement: *Un Gant* dans la *Revue d'art dramatique* en 1892 ⁽¹²⁾, et *Paul Lange* dans la *Revue bleue* en 1898 ⁽¹³⁾, de même la traduction de *Dagland* par Mme Rémusat dans la *Revue bleue* en 1905 ⁽¹⁴⁾. Outre les drames historiques de Björnson, dont aucun n'a paru en traduction française, nous constatons qu'il ne reste que deux drames modernes, *Paa Storhove* et *Naar den nye vin blomstrer*, qui n'ont pas été traduits ⁽¹⁵⁾.

De l'œuvre monumentale de Strindberg il existe peu de traductions françaises. Nous avons déjà nommé quelques contes publiés dans des revues françaises, mais seules ses nouvelles *Mariés* (1885-1886) ont quelque peu attiré l'attention en France avant 1889. Plus tard parurent quelques romans, y compris *la Chambre rouge* ⁽¹⁶⁾ (œuvre qui introduisit le naturalisme en Suède) et ses romans autobiographiques : *le Fils de la Servante*, *le Plaidoyer d'un Fou*, *Inferno*, etc. De ses cinquante-sept œuvres dramatiques, dix-huit ont paru en français. D'abord, en 1888, *le Père* traduit par l'auteur et précédé d'une lettre-préface d'Emile Zola. Ensuite, en 1893, parurent les traductions de *Mademoiselle Julie* et de *Simoun* par Charles Bigault de Casanove avec une étude sur l'œuvre de Strindberg par Georges Loiseau. Ce dernier, traducteur à son tour, publia en 1894 *Créanciers*, *le Lien*, *On ne joue pas avec le feu*, en 1895 *le Père* et *Paria*, et en 1898 *Margit*, *la femme du chevalier Bengt*, le seul drame historique de Strindberg qui ait paru en France. Après un intervalle de plus

(11) Voir dans l'Appendice une liste détaillée des traductions.

(12) Avril, mai, juin, juillet.

(13) 12, 19, 26 novembre.

(14) 8, 15, 22, 29 avril.

(15) Plusieurs de ses romans ont été traduits, par exemple *Le Chemin du Bonheur* et *Mary*, ce dernier par M. J. Lescoffier qui est actuellement le Français le plus au courant des œuvres de Björnson.

(16) *Röda Rummet*, dont la traduction française est intitulée *Bohème Suédoise*, qu'il ne faut pas confondre avec *I Röda Rummet*, roman autobiographique, dont le titre traduit en français serait *Dans la Chambre rouge*.

de vingt ans parut *la Danse de Mort*, traduit en 1921 par Maurice Rémon, qui a fait aussi la traduction de *la Sonate des Spectres* publiée avec *Eclairs* en 1926. Cette dernière pièce fut traduite par J. Bucher et A. Wall, qui ont également collaboré à la traduction de deux féeries, *la Couronne de la Mariée* et *Svanevit*, parues en 1924 avec le *Songe* traduit par l'auteur. Dernièrement on a vu paraître un volume intitulé *Strindberg, cinq pièces en un acte* ⁽¹⁷⁾, traduites par Tage Aurell. Cette collection fut publiée en 1927. Vu l'intérêt suscité actuellement par le théâtre étranger à Paris, il est possible que l'on continue à traduire les œuvres dramatiques de Strindberg, mais ce sont surtout ses romans qui ont retenu l'attention du public français.

C'est au comte Prozor, diplomate russe, que le lecteur français doit les premières traductions de l'œuvre ibsénienne. Marié avec une Suédoise, il s'intéressait vivement à Ibsen depuis son séjour à Stockholm où il avait vu jouer *les Revenants*. Dès lors, il fit une étude sérieuse de ce théâtre dans lequel le théosophe et le mystique qu'il était trouvait des éléments répondant à ses goûts et à sa tournure d'esprit. A Berne, il traduisit *les Revenants* et *Maison de Poupée* qui furent publiés à Paris en 1889 ⁽¹⁸⁾. Le public a bien accueilli ce volume qui porte le titre : *Henrik Ibsen, Théâtre, Les Revenants, Maison de Poupée*, bien que l'éditeur, Albert Savine, affirme que la première année on n'en vendit que quatre-vingt-neuf exemplaires, dont la moitié hors des frontières. A en croire Francisque Sarcey, « les Français, et surtout les Parisiens, qui adorent le théâtre, ne se mettent presque jamais en peine de lire une œuvre dramatique qui n'a pas été jouée » ⁽¹⁹⁾. C'est donc un peu plus tard que les éditions de ces pièces se multiplièrent (en 1912 on en était à la 17^e, en 1927 à la 33^e), et elles sont actuellement ce qu'on connaît le mieux du théâtre d'Ibsen. Signalons aussi la préface bien documentée d'Edouard Rod, romancier suisse, qui avait aidé Prozor à trouver un édi-

(17) *La plus forte, Doit et avoir, Amour maternel, Devant la Mort, Premier Avertissement.*

(18) On avait déjà publié un fragment du troisième acte de *Maison de Poupée* dans la *Revue indépendante* en octobre 1888 (t. IX, p. 1-18), et *les Revenants* y parurent au mois de janvier 1889 (t. X, p. 1-116).

(19) *Cosmopolis*, juin 1896, p. 739.

teur à Paris. « L'article parut d'abord dans le *Temps*, écrit Ernest Tissot, et suscita de nombreuses discussions dont les deux ou trois feuillets que M. Jules Lemaitre donnait en août 1889, au *Journal des Débats*, sont seuls à signaler ici. La célébrité du critique, son esprit parisien, son tact extrême, firent plus, sans doute, pour la nationalisation d'Ibsen, que tous les efforts précédents » (20).

Dès le succès de ces premiers drames en 1889, chaque année vit paraître une ou deux traductions, et en 1903 on pouvait lire en français toutes les œuvres dramatiques d'Ibsen. Parmi les traducteurs, c'est surtout le comte Prozor qui s'est dévoué à la cause ibsénienne. Entre 1889 et 1908 il traduisit treize drames — onze drames modernes, c'est-à-dire toute l'œuvre dramatique d'Ibsen à partir de *Maison de Poupée* et aussi les deux poèmes philosophiques *Brand* et *Peer Gynt* (21). De plus, par son étude sur *Peer Gynt*, par ses articles dans les revues et par les préfaces mises en tête de ses traductions, il a aidé à expliquer ce novateur. Cependant, influencé par le mouvement symboliste et par ses tendances personnelles, le comte Prozor a un peu trop insisté sur le symbole dans l'œuvre d'Ibsen, et on peut lui reprocher d'avoir contribué à obscurcir le sens de ces drames du Nord.

En 1889, Léon Vanderkindere publia à Bruxelles une traduction de *Maison de Poupée* intitulée *Nora*, qui y fut jouée au théâtre du Parc. L'année suivante parut la traduction des *Revenants* faite par Rodolphe Darzens pour le Théâtre-Libre. En 1892 on vit paraître *Un Ennemi du Peuple* et *la Dame de la Mer* traduits par C. Chenevière et H. Johansen ; l'année suivante *les Guerriers à Helgeland* et *les Prétendants à la Couronne* traduits par Jacques Trigant-Geneste, ainsi que *l'Union des Jeunes* et *les Soutiens de la Société* par Pierre Bertrand et Edmond de Nevers. Signalons encore la traduction en 1895 de l'ouvrage monumental *Empereur et Galiléen* par Charles Bigault de Casanove, qui, depuis longtemps curieux de la littérature scandinave, avait déjà envoyé des articles à la *Revue d'art dramatique* en 1890, publia plus tard

(20) *Le Drame norvégien* (1893), p. 26. Notons le rôle que jouent la Belgique et la Suisse (Charles Sarolea, Edouard Rod, Ernest Tissot) dans la pénétration de la littérature scandinave en France.

(21) Voir dans l'Appendice la liste détaillée des traductions.

une collection de ses poésies et fut parmi les premiers à s'intéresser à Strindberg. Puis en 1897 on publia à Nancy *Un Ennemi Public*, drame en cinq actes par Himrick [sic] Ibsen traduit de l'allemand par le Dr. Sériziat.

En France l'œuvre d'Ibsen n'a pas été présentée dans l'ordre chronologique, car la plupart de ses œuvres de jeunesse, de sa période romantique, traduites par le vicomte de Colleville et son collaborateur danois Frits de Zepelin ne parurent qu'en 1903. Ces traducteurs infatigables ont aussi publié quelques drames réalistes : la *Comédie de l'Amour* en 1896, *l'Ennemi du Peuple* en 1903, puis en 1910, dans une édition populaire, *les Revenants* et *l'Ennemi du Peuple* réunis dans un volume qui parut dans les éditions de la Renaissance du Livre.

En outre, ils ont le grand mérite d'avoir publié en 1907 un livre sur Ibsen ⁽²²⁾, qui renferme non seulement une étude sur l'homme et sur l'œuvre, mais aussi des renseignements précieux et détaillés sur la critique, sur les traductions et sur les représentations ⁽²³⁾ de ces drames.

A partir de 1903, on pouvait donc lire toutes les œuvres dramatiques d'Ibsen en français; les traductions continuèrent pourtant à se multiplier. Ainsi en 1906 et en 1908 Albert Savine publia de nouvelles traductions de *Maison de Poupée* et du *Canard sauvage*, avec des études inédites et précieuses, et à peu près en même temps parurent *Un Ennemi du Peuple* et *la Dame de la Mer*, versions du Comte Prozor. Signalons encore qu'à la veille de la guerre, M. P. G. La Chesnais avait l'intention de faire publier dans les éditions de *la Nouvelle Revue française* les œuvres complètes d'Ibsen en dix-sept volumes ; mais de cette édition monumentale, seul le premier volume a paru en 1914, *Œuvres de Grimstad* (1849-1850) précédées d'une étude approfondie de la jeunesse de l'auteur et de l'évolution de la littérature norvégienne au XIX^e siècle. Parmi ses traductions inédites, nous avons vu, par exemple, une traduction très intéressante de *Brand* en vers, qui nous fait regretter que la guerre ait empêché M. La Chesnais de

(22) Ibsen — *l'homme et l'œuvre*.

(23) Cf. Halvorsen : *Bibliografiske Oplysninger til Henrik Ibsens samlede Vaerker*, 1901.

réaliser son beau projet. Dernièrement il a publié la traduction d'une satire politique d'Ibsen datant de 1851, *Norma, ou les amours d'un politicien* ⁽²⁴⁾; selon le traducteur, cette parodie n'est pas à classer parmi les drames d'Ibsen, mais elle montre l'auteur sous un autre jour. On lui sait également gré des articles parus dans *la Revue de Paris*, dans *la Revue de littérature comparée*, dans *Edda*, etc., articles qui traitent surtout des sources françaises de l'œuvre ibsénienne. Bref, M. La Chesnais est parmi les Français celui qui est le mieux documenté sur Ibsen.

Il reste à nommer les *Prétendants à la Couronne* et le *Canard Sauvage* ainsi qu'un recueil de poésies traduites par Jacques de Coussange en 1925, précédés d'une étude détaillée de la vie et de l'œuvre du dramaturge norvégien. La traductrice, très au courant de la vie et de la littérature scandinaves auxquelles elle s'intéresse depuis longtemps, y a consacré non seulement de nombreux articles, mais aussi deux ouvrages importants; *la Norvège littéraire* publié en 1911 et *la Scandinavie* qui parut en 1914.

En somme, de l'œuvre dramatique de Björnson, la plus grande partie a été traduite, mais elle s'est peu vendue. De Strindberg, sauf peut-être *le Père* ⁽²⁵⁾, *Mademoiselle Julie* ⁽²⁶⁾ et *la Danse de Mort* qui se sont fait remarquer lors de leur représentation, ce sont plutôt les romans qui ont intéressé le public. Pour Ibsen, c'est une autre affaire. Toutes ses œuvres dramatiques ont été traduites, quelques-unes ont paru en plusieurs traductions et les éditions atteignent actuellement un chiffre important.



A propos de ces drames, il ne faut pas oublier les ouvrages qui vinrent les commenter, les placer dans leur milieu et apporter des renseignements qui sont indispensables pour comprendre la pensée de ces auteurs. Outre les études dans les revues et les articles de journaux qui abondent, on pourrait signaler une quinzaine de volumes :

(24) *La Revue européenne*, avr. 1928, p. 337-357.

(25) Épuisé.

(26) En réimpression.

- Charles Sarolea : *Henrik Ibsen, sa vie et son œuvre* (1891).
 A. Ehrhard : *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain* (1892).
 Ernest Tissot : *Le Drame norvégien* (1893).
 René Doumic : *De Scribe à Ibsen* (1893).
 Maurice Bigeon : *Les Révoltés scandinaves* (1894).
 L. Bernardini : *La Littérature scandinave* (1894).
 Henry Bordeaux : *Ames modernes* (1895).
 M. Prozor : *Le Peer Gynt d'Ibsen* (1897).
 Ossip-Lourié : *La Philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen* (1900).
 Georges Leneveu : *Ibsen et Maeterlinck* (1902).
 Vicomte de Colleville et Frits de Zepelin : *Ibsen - l'homme et l'œuvre* (1907).
 Th. Lasius : *Henrik Ibsen. Etude des prémisses psychologiques et religieuses de son œuvre* (1907).
 Ossip-Lourié : *Ibsen* (1907).
 André Suarès : *Le Portrait d'Ibsen* (1908).
 Jacques de Coussange : *La Norvège littéraire* (1911).
 F. Reinecker : *La Femme dans la littérature d'Ibsen* (1912).
 W. Berteval : *Le Théâtre d'Ibsen* (1912).
 Sigurd Høst : *Henrik Ibsen* (1924).

**

Au sujet des représentations du drame scandinave en France on est frappé par le fait que *les Revenants* furent joués en 1890 au Théâtre-Libre et qu'il a fallu attendre jusqu'en 1921 pour voir consacrer une œuvre scandinave par une représentation à la Comédie française. L'accès d'ibsenisme fut pourtant assez violent. On monta entre 1890 et 1898 sur des scènes diverses quatorze drames d'Ibsen : trois œuvres poétiques, la *Comédie de l'Amour*, *Brand* et *Peer Gynt* ainsi que *les Revenants*, le *Canard sauvage*, *Hedda Gabler*, *Maison de Poupée*, la *Dame de la Mer*, *Rosmersholm*, *l'Ennemi du Peuple*, *Solness le Constructeur*, le *Petit Eyolf*, les *Soutiens de la Société Jean Gabriel Borkman* — donc tous ses drames modernes en prose sauf *l'Union des Jeunes* et *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* ; par contre aucune de ses œuvres historiques n'a été représentée. Quatre pièces

de Björnson ont aussi paru sur la scène française. *Une Faillite* au Théâtre-Libre en 1893; ensuite au Théâtre de l'Œuvre, *Au-dessus des Forces humaines*, la première partie en 1894, la seconde en 1897 ; puis *Léonarda* et *Un Gant*, deux représentations privées au Petit Théâtre de Mme Juliette Adam en 1894. Outre *Mademoiselle Julie*, au Théâtre-Libre en 1893, et *Créanciers* et *le Père* à l'Œuvre l'année suivante, de l'œuvre dramatique de Strindberg on n'a vu jouer que *la Danse de Mort* montée en 1921, également à l'Œuvre, et *le Songe* en matinée au Théâtre Alfred Jarry en 1928.

Dans cette énumération nous n'avons indiqué que les premières, parfois sans lendemain, de ces œuvres dramatiques, — premières qui toutes, sauf pour deux pièces de Strindberg, eurent lieu entre 1890 et 1898. Un peu plus loin nous parlerons en détail de ces représentations et de quelques reprises qui ont une importance spéciale au point de vue de l'évolution du drame scandinave en France. Ce qu'il convient de retenir ici, c'est que Björnson et Strindberg furent très peu joués et qu'au fond, pour le grand public, c'est Ibsen qui représente le drame scandinave.

Parvenus à ce point, il serait peut-être utile de signaler comment le drame ibsénien heurtait la tradition dramatique en France. En Angleterre, c'était surtout son réalisme qui choquait le public (27); mais en France, au contraire, on était depuis longtemps habitué au théâtre réaliste d'Augier et de Dumas fils. Donc, c'est plutôt dans ses idées, et dans sa technique que ce génie à tant de facettes a apporté des nouveautés : d'abord l'individualisme, ensuite le symbolisme — qui existait déjà dans la poésie française, mais qui n'était pas encore accepté sur la scène — et, ce qui est peut-être le plus important, la pièce sans intrigue à l'exposition lente, si peu conforme à la pièce « bien faite » qui dominait à cette époque la scène française.

Ce n'est pas que la France littéraire acceptât en bloc cette conception de la pièce française ; on avait déjà fait des tentatives pour trouver une nouvelle formule dramatique. Ainsi Zola écrivait vers 1881 : « J'imagine une pièce moderne ainsi

(27) Clement Scott qualifie *les Revenants* d'égout, d'inconvenance grossière et presque putride, de charogne littéraire, de crapule, etc., cité dans Burchardt, *Norwegian Life and Literature*, p. 138.

faite : un grand fait simple, se développant grâce à la seule étude logique des passions et des caractères. Je sens confusément que l'avenir est là » (28). Or, il existait depuis quelque temps une école qui cherchait à débarrasser la scène des « ficelles », les jeunes auteurs qui présentèrent leurs « tranches de vie » au Théâtre-Libre fondé en 1887. Ce théâtre naturaliste s'est donc hasardé à présenter les nouveautés scandinaves.

Dans « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, M. Antoine nous donne des détails très intéressants sur ce qui le déterminait à jouer *les Revenants* :

12 janvier 1890. — Zola... attire mon attention sur un article de Jacques Saint-Cère, au sujet d'un auteur scandinave dont on vient de représenter en Allemagne une œuvre dont l'effet a été énorme... L'auteur, Henrik Ibsen, est déjà considéré chez nos voisins comme l'un des plus grands dramaturges qui se soient révélés depuis longtemps (29).

5 février 1890. — Zola, à qui j'ai fait part de ce que j'ai pu apprendre sur cet Ibsen et ses *Revenants*, m'engage vivement à le jouer au Théâtre-Libre. Et il me promet de trouver parmi les étrangers qui le visitent sans cesse un homme capable de me traduire la pièce (30).

Zola lui écrit le 15 février : « Je me permets de vous adresser M. Louis de Hessem qui est en train de traduire *les Revenants*.... Je crois que vous trouverez dans cette pièce une curiosité sinon aussi retentissante que *la Puissance des Ténébres*, du moins d'un intérêt aussi vif pour les lettrés » (31). Antoine continue le 17 février :

J'ai lu *les Revenants* ; cela ne ressemble à rien de notre théâtre ; une étude sur l'hérédité, dont le troisième acte a la sombre grandeur de la tragédie grecque. Pourtant, cela me semble long, ce qui doit tenir de la traduction en français d'après un texte allemand, adapté par surcroît du norvégien ; évidemment c'est cela qui ralentit et obscurcit le dialogue, mais tout de même, il n'y a pas à hésiter (32).

(28) *Nos auteurs dramatiques*, p. 28. Voir Ascoli : *Le Théâtre d'Ibsen en France* (*Revue des cours et conférences*, 15 févr. 1926, p. 415).

(29) « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 160.

(30) *Ibid.*, p. 162.

(31) *Ibid.*, p. 163.

(32) *Ibid.*, p. 163.

2 mars 1890. — Je suis toujours fort perplexe autour de ces *Revenants*. Je redoute des longueurs pour un public aussi vite impatient que celui du Théâtre-Libre. Hier soir, à l'issue de la répétition, rue Blanche, j'ai prié Mendès, Céard et Ancey de rester après le départ des autres, pour en écouter la lecture et me donner un conseil... Après la lecture, ils sont, tous les trois, saisis par l'accent nouveau et la force de ce drame... Mendès... se renverse dans son fauteuil avec son geste habituel de rejeter les cheveux en arrière, en me disant : « Cher ami, cette pièce est impossible chez nous ».

Céard, non moins net, opine : « Oui, c'est très beau, mais ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins. Je voudrais un prologue, où l'on verrait le père d'Oswald et la mère de Régine surpris par Mme Alwing jeune... Après cette exposition, le public français entrerait dans le drame avec toute la sécurité nécessaire » (33).

Ancey, lui, me dit simplement : « C'est magnifique, il ne faut pas toucher à ça... Si tu as peur des longueurs... fais toi-même les coupures dans le bavardage qui peut gêner tes comédiens » (34).

Le 1^{er} avril 1890, Antoine écrit au sujet de l'adaptation des *Revenants* :

La vérité, c'est que nous n'avons jamais pensé à porter la main sur la pièce d'Ibsen, qu'il n'a jamais été question que d'alléger un texte dont l'abondance nous faisait peut-être craindre quelques longueurs. Il est probable, du reste, que ceci provenait plutôt de la traduction, car, lorsque Darzens m'a apporté le texte original, j'ai été surpris de le trouver bien moins long que le manuscrit français. Il est possible qu'en cette langue norvégienne, comme dans l'allemand, un mot ne puisse être traduit chez nous que par quatre ou cinq (35).

C'est enfin Rodolphe Darzens qui résoud cette question de traduction : « J'ai un ami fort lettré, dit-il à Antoine, qui a

(33) D'après une lettre écrite par Henry Céard au comte Prozor en décembre 1889 et publiée dans le *Gil Blas* (1^{er} avril 1890), le comte lui aurait demandé de faire une adaptation de sa traduction pour le Théâtre-Libre. Henry Céard explique dans sa lettre pourquoi il ne lui a pas semblé possible de faire l'adaptation à laquelle on avait songé. « La pièce norvégienne, dit-il, doit valoir surtout par des qualités autochtones, par des traits de mœurs et de psychologie essentiellement locales ; et, quelque subtile et insaisissable qu'elle nous paraisse à nous autres Français, ce serait, j'en suis sûr, rendre un très mauvais service à l'auteur que de ramener son œuvre à la coupe scénique et à la tournure d'esprit ordinaire en notre temps... »

(34) « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 165-167.

(35) *Ibid.*, p. 174-175.

été courtier en bois du Nord pour une maison du Havre et qui a longtemps habité le pays. Si tu veux, je vais lui demander de me faire une traduction mot à mot avec le texte original. Charge-moi du travail, je te réponds de tout » (36). La traduction qui résulta de cette collaboration se trouva différer profondément de celle de M. Hessem. C'est donc celle de Darzens qui fut jouée et avec le consentement de l'auteur, malgré les obligations d'Ibsen envers le comte Prozor, son traducteur attitré. Antoine poursuit :

30 mai 1890. — Nous avons joué *les Revenants* hier soir. Je crois que l'effet a été profond chez quelques-uns ; pour la majorité de l'auditoire, l'ennui a succédé à l'étonnement ; cependant, aux dernières scènes, une angoisse véritable étreignit la salle. Je n'en puis parler que par ouï-dire, car, pour mon compte, j'ai subi un phénomène encore inconnu, la perte à peu près complète de ma personnalité ; à partir du second acte, je ne me souviens de rien, ni du public, ni de l'effet du spectacle, et le rideau tombé, je me suis retrouvé grelottant, énervé et incapable de me ressaisir pendant un bout de temps (37).

Antoine a joué le rôle d'Oswald qu'il trouve « le plus beau rôle qu'un acteur puisse jouer ». Il a fait des coupures dans la pièce, « mais en prenant soin de ne rien toucher d'essentiel » (38). En 1892, la troupe du Théâtre-Libre fit une tournée en France. « Le public, d'abord méfiant, s'est peu à peu laissé gagner par la nouveauté... d'un répertoire tranchant si fort sur ce qu'il a l'habitude de voir... L'étrange, c'est que c'est Ibsen, avec ses *Revenants* qui semble avoir le plus secoué le public » (39). Et la même année, en Italie, où le rôle d'Oswald était « le cheval de bataille » (40) du grand acteur Ermete Zacconi, Antoine écrit : « Nous avons joué *les Revenants*... au Manzoni [à Milan] avec un succès vraiment très chaleureux, mais ce qui me rend le plus fier, c'est que, ce matin, la presse dit que l'on nous attendait avec curiosité après Zacconi, que c'est évidemment autre chose, mais que c'est aussi bien » (41). Dans sa dernière tournée, Antoine a aussi

(36) *Ibid.*, p. 170-171.

(37) *Ibid.*, p. 183.

(38) *Ibid.*, p. 181.

(39) *Ibid.*, p. 268.

(40) *Ibid.*, p. 281.

(41) *Ibid.*, p. 281.

joué la pièce en Allemagne. En somme, *les Revenants*, qui sont peut-être le plus discuté des drames ibsénien, ont eu une place assez importante dans le répertoire du Théâtre-Libre et plus tard dans celui du Théâtre Antoine.

Nous citons de nouveau M. Antoine :

2 juin 1890. — Je me préoccupe tout de suite, après le retentissement, décidément considérable, des *Revenants*, malgré l'incompréhension du public et les plaisanteries hostiles de Sarcy, de frapper un second coup avec une autre œuvre d'Ibsen. J'ai entre les mains *le Canard sauvage*, que Lindenlaub, un rédacteur du *Temps*, et Armand Ephraïm m'ont apporté ; cela me paraît révéler une autre face du génie du maître : à la grandeur pathétique des *Revenants* s'ajoute une vie pittoresque, une étrangeté particulière (42).

Il y eut pourtant une contestation entre le comte Prozor, qui venait de publier sa traduction de la pièce, et MM. Ephraïm et Lindenlaub. « Le comte Prozor, écrit Antoine, se prétend possesseur d'une autorisation exclusive ; fort heureusement, je m'étais précautionné près du maître norvégien, qui ne pouvait refuser une seconde pièce au théâtre qui l'avait joué en France pour la première fois » (43). Le drame fut joué le 27 avril, et Antoine a noté dans ses « *Souvenirs* » les impressions du public. « La représentation a été curieuse ; un public hostile, gouailleur, a fini par être emporté complètement par un admirable cinquième acte. On a bien imité les cris du canard et chahuté quelque peu, mais la presse est d'un ton qui en dit long » (44).

Au lieu de suivre l'ordre strictement chronologique des représentations, nous nous proposons de les grouper plutôt selon les théâtres où elles ont eu lieu. Pour continuer avec le Théâtre-Libre, Antoine, toujours à la recherche de nouveautés, écrit en novembre 1892 : « Après Ibsen, qui ne peut, malgré l'intérêt considérable de son œuvre, absorber indéfiniment les forces du Théâtre-Libre, j'ai beaucoup cherché, toujours à l'étranger, d'autres auteurs susceptibles de soulever l'intérêt et la curiosité de la jeunesse littéraire, et je

(42) *Ibid.*, p. 186.

(43) *Ibid.*, p. 189.

(44) *Ibid.*, p. 231.

donnerai bientôt une pièce curieuse : *Mademoiselle Julie*, de Strindberg... » ⁽⁴⁵⁾ A la représentation de la pièce (15-16 janvier 1893), Antoine a fait distribuer aux spectateurs la préface écrite par Strindberg. « Ce sont d'intéressantes suggestions, dit-il, sur les décors plantés de biais, la suppression de la rampe, les éclairages du haut, évidemment d'influence allemande et que depuis longtemps j'avais recueillies à l'étranger... *Mademoiselle Julie* a causé, au fond, une énorme sensation. Tout a passionné le public, le milieu, ce resserrement en un seul acte d'une heure et demie d'une action qui suffirait à nourrir une grande pièce française. Certes, il y a eu des ricanements, des protestations, mais, en réalité, on s'est trouvé devant autre chose » ⁽⁴⁶⁾.

Cette année-là, Antoine donna plus de place dans son répertoire aux œuvres étrangères, ce qui ne manqua pas de mécontenter un certain nombre d'auteurs indigènes. Après avoir présenté *Mademoiselle Julie* le 16 janvier, il monta au mois de mai *les Tisserands* de Hauptmann, et donna le 9 novembre 1893 une représentation d'« *En faillite* de Bjornson Bjornstern » [sic]. Puis Antoine continue : « C'est la tragédie la plus pathétique sur l'argent qui ait jamais été mise au théâtre. Le troisième acte, la grande scène du négociant et du syndic, que nous jouons très bien, nous deux Gémier, produit un effet immense » ⁽⁴⁷⁾. Gustave Larroumet nous raconte que la représentation « n'a répondu ni à l'attente du public, ni aux désirs de l'auteur. Björnson nous a fait savoir, avec quelque mauvaise humeur, que cette pièce trop ancienne, ne pouvait donner une idée juste de ce qu'il est, et que, par surcroît, elle était défigurée. Quant au public, il n'a trouvé dans ce spécimen rien d'imprévu. La critique, elle, a été vraiment cruelle, vu les idées du jour, en rappelant le souvenir de Scribe » ⁽⁴⁸⁾.

En effet, Björnson avait raison ; il paraît que l'adaptation de MM. Schürmann et Lemaire jouée au Théâtre-Libre n'avait

(45) *Ibid.*, p. 270.

(46) *Ibid.*, p. 286-287. (M. Antoine nous a raconté en 1928 qu'on est allé jusqu'à siffler la pièce).

(47) *Ibid.*, p. 295.

(48) *Ibsen et l'Ibsénisme (Nouvelles Etudes de littérature et d'art, 1894, p. 303).*

que trois actes, tandis que le texte original a quatre actes et cinq tableaux. Plus tard, à la reprise du drame en 1898, Antoine parle d'« *Une Faillite*, cinq actes de Björnson-Björnson » [sic] ⁽⁴⁹⁾; on a donc donné la pièce intégrale au Théâtre Antoine. En province, jouée en tournée par Antoine, cette « tragédie de l'argent » eut beaucoup de succès.

Bref, le Théâtre-Libre a le grand mérite d'avoir présenté quatre drames scandinaves au public français ; notons toutefois qu'on les a joués à huis clos, devant un public d'abonnés, un public de lettrés. Et les pièces ont parfois été coupées et assez mal traduites, ce qui pourrait être pour quelque chose dans l'impression générale qu'elles ont produite.

Au sujet des traductions d'Ibsen, il y a une comparaison assez intéressante à faire entre les idées de Georg Brandes et celles de Jules Lemaître. A en croire le critique danois, la bonne prose perd presque autant à la traduction que la poésie — et les vers d'Ibsen ont perdu jusqu'à leur sens ⁽⁵⁰⁾. « En général on peut dire que, mieux une chose est écrite, plus on la défigure en la traduisant » ⁽⁵¹⁾. Il poursuit :

Ce n'est pas étonnant qu'en France on trouve quelquefois Ibsen fort obscur..... Si l'on ôte la couleur et le sens des mots, l'arrangement des phrases, leurs correspondances fines et secrètes, la prose d'un maître n'existe plus. Ce qui s'en va surtout par la traduction d'un écrivain dramatique, c'est le naturel de la diction, le *parlé* de ses tournures. C'est donc avec un certain étonnement que dans le *Journal des Goncourt* (1891) je vois reprocher au *Canard sauvage* ⁽⁵²⁾ d'Ibsen « un langage toujours fait avec des mots *livresques* »..... En 1895 il [Goncourt] écrit : « Il y a autant de philosophie dans la tirade parlée de Beaumarchais que dans la tirade livresque du Scandinave Ibsen ». On a dans le Nord fait toutes sortes d'objections contre les drames du maître norvégien ; mais s'il y a une chose sur laquelle tout le monde est d'accord, c'est la vie et la vérité de son style.

Certes, Jules Lemaître a prétendu que si les auteurs scandinaves perdent d'un côté à être traduits, il le regagnent d'un autre côté et avec usure... Chez les écrivains français M. Lemaître

(49) *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, p. 129.

(50) Brandes critique sévèrement la traduction d'un poème d'Ibsen par Tissot. Voir *Henrik Ibsen en France (Cosmopolis, janv. 1897, p. 117-118)*.

(51) *Ibid.*, p. 116.

(52) La traduction Ephraïm et Lindenlaub était faite d'après une version allemande.

tre discerne parfois quelque phraséologie, une rhétorique inventée ou apprise, qui le fatigue un peu ; il en conclut qu'il doit y avoir quelque chose de semblable chez les étrangers ; mais cela, précisément, s'évanouit dans la traduction. Ah ! s'il ne disparaîtrait que cela ! Alors on aurait plus de plaisir à lire Gustave Flaubert en danois et Henrik Ibsen en français. Mais les jugements d'Edmond de Goncourt nous prouvent que tout au rebours c'est le naturel de la conversation que la traduction ne révèle pas, et qui quelquefois fait place au *livresque* qu'on impute alors à l'écrivain étranger ⁽⁵³⁾.

Nous avons comparé les traductions que Darzens et Prozor ont faites du premier acte des *Revenants* ; citons un exemple. La femme de chambre Régine dit au menuisier Engstrand : « Du har prøvet saa tidt ; men like galt blev det », ce qui est rendu dans la traduction Darzens par : « Ce n'est pas la première fois que cela t'arrive, mais avec toi tout va de travers » (p. 7) ; tandis qu'en 1889 le comte Prozor l'a traduit : « Tu n'en es pas à ton premier essai, mais tu as toujours abouti au même résultat négatif » (p. 26) — une version exacte, mais lourde et livresque. Il est vrai que dans l'édition de 1927 la traduction Prozor a été corrigée : « Tu n'en es pas à ton premier essai, mais cela a toujours raté » (p. 26). Le reproche d'Edmond de Goncourt pourrait donc s'appliquer également au traducteur attitré d'Ibsen, le comte Prozor, qui, comme le disait Edouard Rod, a « parfois, par l'amour de l'exactitude, sacrifié le brillant de l'expression » ⁽⁵⁴⁾.

Non seulement les traductions déroutaient parfois le public, mais le jeu des acteurs tranchait sur ce qu'il avait l'habitude de voir. Sarcey critique par exemple la façon dont on a joué *les Revenants* et *le Canard sauvage* au Théâtre-Libre :

Antoine, qui n'a déjà pas de voix, parle de dos et tout bas. C'est son bonheur de remonter le fond de la scène, et là d'échanger à demi-voix avec son partenaire de longues conversations. Il paraît que c'est pour serrer la nature de plus près, comme si c'était plus nature de montrer son dos que son visage et de causer tout bas au lieu de parler haut et ferme.... ⁽⁵⁵⁾ [De plus,] il a un goût fâcheux pour les effets de nuit. Jamais chez lui on ne

(53) *Henrik Ibsen en France (Cosmopolis, janv. 1897, p. 118)*.

(54) Préface des *Revenants*, traduction Prozor, p. XXVII.

(55) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 331.

lève la rampe. Au troisième acte [du *Canard sauvage*], il y a dans le texte cette phrase qui m'a frappé : « Nous sommes en plein jour... » On n'y voyait goutte sur le théâtre.

On sort de ces représentations avec un grand mal de tête ; car il a fallu prêter l'oreille tout le temps avec une extraordinaire intensité d'attention et il a fallu tenir les yeux écarquillés... (56)

La Parisienne ayant échoué de nouveau à la Comédie Française en 1890, alors qu'elle avait été un succès au Théâtre-Libre, Antoine défend ses théories dans une lettre adressée à Sarcey :

C'est que ce théâtre nouveau (ou renouvelé) exigerait des interprètes nouveaux ou renouvelés ; c'est qu'on ne doit pas jouer des œuvres observées... comme on interprète le répertoire, ou comme on réalise les comédies fantaisistes ; c'est qu'il faut, pour pénétrer dans la peau de ces personnages modernes, lâcher tout l'ancien bagage ; c'est qu'une œuvre *vraie* veut être jouée *vrai*, de même qu'une pièce classique veut surtout être *dite*, puisque le personnage n'est, le plus souvent, qu'une abstraction... C'est que les personnages de *la Parisienne*... sont des gens *comme nous*, vivant non dans de vastes salles, à dimensions de cathédrales, mais dans des intérieurs comme les nôtres, au coin de leur feu, sous la lampe, autour d'une table et pas du tout, ainsi que dans l'ancien répertoire, devant la boîte du souffleur ; c'est qu'ils ont des voix comme *les nôtres*, que leur langage est celui de notre vie journalière, avec ses élisions, ses tours familiers, et non la rhétorique et le style noble de nos classiques.

Quand Mlle Reichenberg attaque la première scène de *la Parisienne* avec sa voix d'*actrice*, et que M. Prud'hon lui répond avec le timbre de Dorante, ils disent immédiatement *faux* la prose de Becque... (57)

Et ce salon !... Avez-vous jamais rencontré chez les bourgeois parisiens un salon semblable ?... demeure sans le moindre recoin où l'on sente... l'endroit préféré où l'on bavarde, le fauteuil où l'on paresse, la besogne faite ?

Je sais l'objection : le décor est secondaire. Oui, peut-être, dans le répertoire, et encore. Mais pourquoi ne pas le réaliser, ce décor, puisqu'on le peut avec du soin et que cela ne nuirait en rien à l'œuvre... Ne doit-il pas prendre, au théâtre, la même importance que la description tient dans un roman?...

Les mouvements sont, à mon avis, aussi mal compris que les décors... [Les] acteurs... jouent chacun pour leur compte, sans

(56) *Ibid.*, p. 345.

(57) « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 198-199.

se soucier des autres. Et cette rampe les hypnotise : tout le monde tâche d'avancer le plus possible dans la salle. On m'a cité un théâtre où, du temps du gaz, ils brûlaient tous, aux becs grands ouverts, le bas de leurs pantalons.

Mlle Reichenberg, l'autre jour, monologuait debout, en brochant, comme les bonnes femmes tricotent au pas de leur porte. Pas une fois Clotilde et Lafont ne se sont adressés franchement l'un à l'autre. Mais, à la ville, au bout de deux phrases, vous diriez à votre interlocuteur : « Regardez-moi donc, sacrebleu ! c'est à vous que je parle ! » ⁽⁵⁸⁾

Antoine s'efforça vraiment de « réaliser » le décor dans tous les détails ; à la représentation de *Mademoiselle Julie*, par exemple, il y avait une quarantaine de casseroles accrochées dans la cuisine. Et il cherchait le naturel dans les mouvements à tel point qu'il tournait au besoin le dos à la salle ; ce qui ne se faisait pas dans les autres théâtres à cette époque. Ayant entrepris de répéter une pièce avec des acteurs d'une scène régulière, il dit :

Je ne pouvais les décider à aller simplement à une table ou à s'asseoir dans un fauteuil sans regarder dans la salle et sans prendre une allure particulière,... ils ont perdu la simplicité et le don d'agir tout bonnement, *comme s'ils n'étaient pas regardés*.

Obtenir d'un comédien qu'il parle longtemps assis est impossible ; dès qu'il commence un couplet un peu long, irrésistiblement il dit au metteur en scène : « Je me lève, n'est-ce pas ? » C'est que pour eux, rompus à l'ancienne formule,.... la scène est une tribune, et non un endroit clos où il se passe quelque chose. Je me souviens qu'à une conférence chez Ballande, en 1873, vous ⁽⁵⁹⁾ citiez cette anecdote d'un acteur du Palais-Royal, Arnal ou Ravel, je crois, qui, ayant son chapeau à accrocher, se promenait obstinément devant la rampe, cherchant avec conviction un clou sur ce quatrième mur. Cela m'avait beaucoup frappé et vous m'aviez paru fort approuver la chose. Voilà comment on corrompt la jeunesse sans s'en douter ! ⁽⁶⁰⁾

Un critique belge s'accorde avec Antoine à croire qu'Ibsen ne peut être joué comme les auteurs du répertoire. A Bruxelles « la troupe du Parc, accoutumée à ce bon Sardou », aurait « exécuté » *Nora* quand elle y fut représentée en 1889 ⁽⁶¹⁾.

(58) *Ibid.*, p. 199-200.

(59) Sarcey.

(60) « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, p. 201-202.

(61) Georges Dwelhouwers : *la Société nouvelle*, mai 1890, p. 518.

Mais ce n'est pas seulement au Théâtre-Libre qu'on a interprété le drame scandinave à Paris. Au Vaudeville, donc cette fois à un théâtre du boulevard, on donna en matinée le 17 décembre 1891 une représentation de *Hedda Gabler* ⁽⁶²⁾ précédée par une conférence de M. Jules Lemaître. Le rôle de Hedda fut joué, — et assez mal joué, — par une actrice célèbre, Mlle Brandès. Après la représentation, Sarcey la félicita d'avoir osé avouer qu'elle n'avait rien compris à Hedda Gabler et ajouta : « Non, tu n'as pas été bonne, ma pauvre enfant. Ah! pour ça, fichtre non!... mais console-toi, personne n'aurait été meilleure que toi » ⁽⁶³⁾. Bref, ni Mlle Brandès, ni son public n'ont compris cette héroïne d'Ibsen, et à la reprise de la pièce à la Comédie Française en 1925, malgré son talent, Mme Piérat non plus n'a pas réussi à faire accepter ce rôle déconcertant d'Hedda Gabler.

La première représentation en langue française de *Maison de Poupée* eut lieu au Théâtre du Parc à Bruxelles en 1889, et la pièce y fut reçue assez froidement. D'après Gustave Frédéricix, — le Francisque Sarcey de Belgique, — c'est la scène de reproches de Nora qui a déconcerté le public, qui, d'ailleurs « aurait été renversé » ⁽⁶⁴⁾ du dénouement d'Ibsen. Pour éviter cette catastrophe, le traducteur, Léon Vanderkindere, l'a adouci aux besoins des habitués du Parc — la nourrice prévient Nora que son enfant est malade et elle reste au foyer. En Allemagne aussi il a fallu changer le dénouement avant qu'une actrice célèbre ⁽⁶⁵⁾ acceptât de jouer le rôle. Ibsen a préféré rédiger lui-même la variante, au lieu de la laisser faire par le premier venu.

En France, au contraire, on a joué ce drame tel qu'Ibsen l'avait écrit ⁽⁶⁶⁾. Il fut représenté pour la première fois en 1892 dans le salon de Mme Aubernon, qui faisait souvent jouer des comédies à ses réceptions ⁽⁶⁷⁾. La tendance politique de

(62) La pièce fut jouée trois fois au mois de décembre.

(63) *Le Temps*, 21 déc. 1891.

(64) *L'Indépendance belge*, 3 mars 1889.

(65) Mme Niemann-Raabe.

(66) M. Lugné Poë nous a raconté qu'à l'Œuvre, où depuis 1903 *Maison de Poupée* est au répertoire, il a joué quatre ou cinq fois la variante écrite par Ibsen pour Mme Niemann-Raabe, mais qu'avec ce dénouement, la pièce ne produit pas d'effet.

(67) Antoine y avait joué *la Parisienne* de Becque en 1888 avec Réjane.

ce salon était si franchement républicaine que Mme Aubernon et sa nièce Mme de Nerville, qui recevait avec elle, furent surnommées les *Précieuses Radicales* — donc un milieu tout indiqué pour Nora. Alexandre Dumas en fut pendant quelque temps le grand homme en chef, et l'on comptait parmi les habitués : Brunetière, A. France, Becque, Sardou, Lemaître, Robert de Flers, A. de Caillavet, Marcel Proust, Fernand Gregh, Mme Arvède Barine, etc.

En 1897, cette élite assista de nouveau à la représentation d'un drame scandinave chez Mme Aubernon. Et on prenait Ibsen au sérieux dans les salons ; il paraît que les répétitions pour *Jean Gabriel Borkman* avaient duré quinze mois et il y en eut cent seize. L'année suivante, une représentation de *Solness* fut donnée par des amateurs dans le salon de M. et Mme Funck-Brentano. Puis, Auguste Monnier, traducteur enthousiaste des œuvres de Björnson avait su intéresser Mme Juliette Adam à ce dramaturge du Nord, et au mois de mai 1894 *Un Gant* et *Léonarda* ont clôturé la saison de son Petit Théâtre. C'étaient pourtant des représentations sans lendemain, données par des amateurs devant quelques centaines d'invités.

Le premier grand succès du drame scandinave fut la *Maison de Poupée*, que Porel donna à ses abonnés au Vaudeville en 1894 avec Mme Réjane dans le rôle de Nora. La mise en scène avait été réglée par le grand écrivain danois Herman Bang. Francisque Sarcey, lui-même, adversaire implacable de ces drames du Nord, dut admettre que bien montée et bien jouée, *Maison de Poupée* avait eu du succès. Nora est devenue un des rôles importants de Mme Réjane qui l'a jouée à Copenhague, à Londres, en Amérique ainsi qu'à plusieurs reprises à Paris (68). D'après un compte rendu dans le *Figaro*, le public qui a écouté Nora avec curiosité, avec intérêt même, et qui a applaudi Mme Réjane à tout rompre, s'est pourtant

68) On lit dans le *Figaro* du 4 mai 1894 : « Les quatre soirées de *Maison de Poupée* offertes aux abonnés du Vaudeville n'ont pu satisfaire la curiosité du public, et tous les jours MM. Carré et Porel reçoivent des lettres leur demandant quelques représentations supplémentaires de l'œuvre d'Ibsen ». La direction a répondu que la pièce resterait au répertoire du Vaudeville l'année suivante. Et en effet, elle y a été jouée en 1895.

refusé à accepter les théories de l'auteur ⁽⁶⁹⁾. Donc après avoir vu des révoltés comme Mme Alving, Hedda Gabler, Nora, Léonarda et Svava, voilà notre public aux prises avec le féminisme et l'individualisme.

Nous venons de signaler les représentations au Théâtre-Libre ainsi que celles données dans les salons et au Vaudeville ; les autres premières qu'il nous reste à nommer, sauf pour une pièce de Strindberg, ont eu lieu sous la direction de M. Lugné Poë. Ce champion du drame scandinave débuta dans le cercle des Escholiers ⁽⁷⁰⁾, fondé en 1886 par lui et par Georges Bourdon alors qu'ils fréquentaient le lycée Condorcet où Emile Faguet leur avait inspiré un intérêt très vif pour le théâtre. Les premières représentations de ce groupe d'amateurs eurent lieu au mois de mars 1877, dont une le soir même (30 mars) où Antoine inaugura le Théâtre-Libre ; mais au lieu de suivre la tendance naturaliste de celui-ci, les « Escholiers » inclinèrent vers le symbolisme. Par conséquent, on ne s'étonnera pas qu'ils aient choisi parmi les œuvres d'Ibsen précisément *la Dame de la Mer* pour la représentation du 16 décembre 1892. D'après M. Lugné Poë, « il fallait de nombreux comités de réception pour que les pièces fussent jouées... » Il précise : « Lorsque Thadée Natanson ⁽⁷¹⁾, qui devint collaborateur de Mirbeau, porta aux « Escholiers » *la Dame de la Mer*, d'Ibsen, je compris que l'organisation d'une petite société, si bien intentionnée soit-elle, retardait trop souvent l'opportunité des spectacles. *La Dame de la Mer* avait été proposée au printemps de 1892 et ne fut jouée qu'en décembre, et je crois me souvenir que beaucoup plus tôt Thadée en avait donné communication d'après une traduction faite par une amie... » ⁽⁷²⁾ C'est pourtant la traduction Chenevière et Johansen qui fut jouée ; le comte

(69) Dans le couloir, après la représentation, le jugement du public fut formulé « par une bonne dame qui mettait son manteau en disant à son mari : « Vois-tu, chez nous on se serait engueulé d'abord, et on se serait réconcilié après ». *Figaro*, 21 mai 1895.

(70) Le cercle, qui existe toujours, fut pendant longtemps (1913-1928) présidé par M. Auguste Rondel.

(71) Fondateur de *la Revue blanche*.

(72) *Souvenirs sur Henrik Ibsen* (*Revue hebdomadaire*, 24 mars 1928, p. 399).

Prozor leur procura l'autorisation de l'auteur ⁽⁷³⁾; et pour la mise en scène, on avait profité des conseils d'un Scandina-ve.

Un Danois, critique d'art, Jens Pédersen, aida nos répétitions, écrit Lugné Poë. Ce fut même lui qui porta le premier coup de pioche utile donné dans nos façons d'interpréter, — d'autant nécessaire que la *Dame de la Mer* se rattachait en plein à l'œuvre poétique de l'écrivain. Jens Pédersen nous fit comprendre les ressources théâtrales qu'on pouvait trouver en sachant associer les moyens vrais, réels, humains aux procédés lyriques d'Ibsen. Il nous donna envie de connaître le grand auteur ⁽⁷⁴⁾.

D'après les comptes rendus, c'est le symbolisme dans cette pièce qui a intéressé ou dégoûté — c'est selon — les invités qui assistèrent à la représentation. Et nous allons voir que ce souci du symbolisme va désormais obscurcir un peu pour notre public le sens de ces drames du Nord — déjà pas trop clairs « pour nos cervelles de Latins ».

A cette époque Lugné Poë s'était rapproché du Théâtre d'Art de Paul Fort où il avait fait la connaissance de Maeterlinck et de Camille Mauclair. Citons de nouveau ses « *Souvenirs* » :

Pelléas et Mélisande, de Maeterlinck, devait, dès le début de 1893, passer à mon instigation aux *Escholiers*. Paul Fort ayant dû devant les difficultés y renoncer, les *Escholiers* hésitèrent ; je pris mon parti. Camille Mauclair était près de moi : je montai *Pelléas* d'abord, *Rosmersholm* d'Ibsen (4 octobre 1893) ensuite ⁽⁷⁵⁾.

« L'Œuvre » était née ⁽⁷⁶⁾ ⁽⁷⁷⁾.

Ce théâtre d'abonnés, que M. Lanson caractérise comme « spécialement voué au théâtre symboliste, idéaliste, exotique » ⁽⁷⁸⁾ voulut à son tour présenter les œuvres de nos trois

(73) *Ibid.*, p. 400. « C'est au comte Prozor que nous devons cette autorisation. Prozor était alors très animé par Edouard Rod qui croyait opposer le mouvement ibsenien au réalisme, « le Nord au Midi », disait-il. N'est-ce pas plaisant de savoir que ce fut justement le grand Zola qui persuada Antoine de jouer *les Revenants* ? Comme dans son pays, chacun tirait à soi le plus indépendant des poètes pour s'en emparer ! »

(74) *Ibid.*, p. 400.

(75) *Rosmersholm* fut joué le 6 octobre.

(76) *Souvenirs sur Henrik Ibsen* (*Revue hebdomadaire*, 24 mars 1928, p. 400-401).

(77) M. Lugné Poë nous a raconté que ce n'est qu'au lendemain de la représentation de *Pelléas* que l'on a donné ce nom au théâtre.

(78) *Histoire de la littérature française*, p. 1155.

dramaturges du Nord. Or en cinq ans ce directeur entreprenant arriva à en monter quatorze : en 1893 *Rosmersholm*, *Un Ennemi du Peuple* et *la Dame de la Mer*, en 1894 *Solness le Constructeur* d'Ibsen, *Au delà des Forces* de Björnson et *le Père et Créanciers* de Strindberg ⁽⁷⁹⁾. Puis on représenta en 1895 *le Petit Eyolf* et *Brand*, en 1896 les *Soutiens de la Société* et *Peer Gynt*, en 1897 la *Comédie de l'Amour* et *Jean Gabriel Borkman* d'Ibsen ainsi que la deuxième partie d'*Au delà des Forces* de Björnson.

Pour compléter la liste de drames de nos trois auteurs joués à l'Œuvre, il ne reste qu'à nommer *Maison de Poupée* ajoutée au répertoire en 1903, *Hedda Gabler* en 1905, les *Revenants* joués en 1909, *la Danse de Mort*, dont la première eut lieu en 1921, et *le Canard sauvage* monté en 1922.

Mais comment a-t-on joué le drame scandinave à l'Œuvre ? La tendance symboliste de ce théâtre s'exprimait, paraît-il, par une diction spéciale dont Lugné Poë parle dans ses « *Souvenirs* » :

Prozor n'ayant point encore grande confiance en mes seules qualités d'instructeur — j'avais vingt ans — me dépêche un matin pour diriger les répétitions de *Rosmersholm*, Herman Bang ⁽⁸⁰⁾.

(79) Cette année pourrait être considérée comme le point culminant du théâtre scandinave à Paris : quatre premières à l'Œuvre, *Maison de Poupée* au Vaudeville, *Un Gant* et *Léonarda* au Petit Théâtre de Mme Juliette Adam. Aussi la réaction causée par un accès de chauvinisme ne tarda-t-elle pas à se manifester.

(80) Voici la lettre qui nous fit connaître le grand Herman Bang à qui l'instruction du théâtre dut tant de vraies révélations et peut-être plus encore en Allemagne qu'en France :

« Saint-Pétersbourg, le 22 septembre 1893.

« Monsieur,

« Ces lignes vous seront remises par le grand romancier M. Herman Bang, dont Ibsen est un des plus chauds admirateurs, et à son tour il lui a voué un culte qui l'a poussé à jouer lui-même le rôle d'Oswald dans les *Revenants*.

« M. Bang est actuellement à Paris et consentirait à nous assister de ses conseils et de son expérience. C'est une bonne fortune dont nous devons nous féliciter. Je prie donc M. Bang qui, outre sa compétence générale, connaît à fond la Norvège, de me représenter pendant les répétitions de *Rosmersholm*, de *Solness* et de *Au-dessus des forces* (ou *Plus qu'homme ne peut*, titre qui me convient parfaitement).

« Veuillez croire, monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

« M. Prozor ».

(*Revue hebdomadaire*, 24 mars 1928, p. 401).

Voici Herman Bang à l'avant-scène !... D'emblée il dissipe nos illusions. Il nous arrête soudain, Bady, de Max, ou moi... il se tord sur lui-même, jette ses bras au ciel les poings fermés, semble secoué par un mystérieux ressort, et hurle en se ramassant ensuite :

— Ce n'est pas « za » !... C'est faux ! faux !...

... Où ce diable d'homme prend-il sa force ? Une seconde avant on l'eût cru mort. Il combat la diction de Max, la mienne.

— Tu chantes !... crie-t-il, et il le dit lui-même : « Je sais crier !... »

C'est en criant « vrai » que Bang s'imposa par une indication à Réjane que le rappelait en souriant et avec reconnaissance ⁽⁸¹⁾.

Dans les premiers temps, Herman Bang essaya vainement de ramener la troupe vers le réalisme. Lugné Poë continue :

Quelquefois on s'énervait et, rue Rochechouart, après la répétition, Bady me jeta un soir sa brochure au visage : « J'aime mieux ne pas jouer, Bang m'énervé... et puis ce n'est pas un poète !... » dit-elle.

De fait nous inclinions vers le poème et Bang voyait direct.

— Je veux que le succès soit si humain, disait-il, si vrai que je puisse le télégraphier à Ibsen après la première !... Ce sera le triomphe...

Il eut toujours raison, même quand il voyait trop vrai. Il gagnait les plus simples à ses idées, à telle enseigne qu'au soir de *Solness le constructeur*, un machiniste crut devoir jeter du cintre un mannequin en guise de « Solness » du haut de la tour de l'église, à ma place, et sans m'en prévenir. Je frémis encore sur ce qui aurait bien pu m'arriver.

Le 4 octobre 1893 ⁽⁸²⁾, *Rosmersholm*, précédé d'une causerie de Léopold Lacour, obtint, grâce à H. Bang, un succès extraordinaire. Quelques jours plus tard, Bang nous aidant toujours, *un Ennemi du peuple* triompha ! Laurent Tailhade préfaça le spectacle d'une conférence ; on était en pleine crise anarchiste. Bang n'y comprenait goutte, et Ibsen non plus, qui réclamait des éclaircissements sur le sens des manifestations. Renée de Pontry, mère de notre Sacha Guitry, fut parfaite dans Mme Stockman.

Solness le constructeur était alors la dernière œuvre d'Ibsen ; elle fut donnée en avril 1894, dans la salle des Bouffes-du-Nord. Mais la pièce offrait dans différentes scènes quelques-unes de

(81) *Souvenirs sur Henrik Ibsen* (Revue hebdomadaire, 24 mars 1928, p. 401-402).

(82) La représentation eut lieu le 6 octobre.

ces « cavernes de l'âme humaine » dont parle souvent Bidou, et sur lesquelles Maeterlinck s'était penché dans une chronique sur le *Tragique quotidien*. Ibsen paraissait vouloir concilier ses deux manières, celle d'antan, poétique, et celle du jour, si proche de nous. De ce jour-là Bang, ce fut décidé, devait nous mener par la main au poète, qui, nous l'espérons du moins, soulèverait pour nous les derniers voiles... (83)

En effet, en 1894, Lugné Poë et sa troupe ont fait une tournée jusqu'à Copenhague et à Christiania. Ce voyage fut décisif pour l'interprétation d'Ibsen à l'Œuvre. « Ibsen, en une seconde, par une parole, avait modifié tout le caractère jusque-là languissant et un peu chantant de notre interprétation, écrit Lugné Poë. Toutefois, ce ne fut que deux ans plus tard que la modification devint totale » (84).

Johan Bojer prétend qu'Ibsen « a été mal interprété pour les Français, à la fois par celui qui l'a spécialement traduit et par celui qui l'a spécialement joué à Paris » (85).

En avouant très franchement ses erreurs de procédé, Lugné Poë signale en même temps le style des traductions françaises qui répondait mal à celui du texte original :

Sans doute les premières représentations d'Ibsen ont été incertaines, incorrectes, et la mauvaise humeur du public n'était que trop souvent justifiée. On comprenait mal, on déchiffrait mal ces longues phrases pleines d'incidentes qui débordaient, empiétant les unes sur les autres, traductrices mal aisées des courtes répliques norvégiennes simples et elliptiques. Que faisait-on alors, Messieurs ? Oh, c'est bien simple : on attribuait à je ne sais quel lyrisme, quel romantisme brumeux ce que l'on ne comprenait pas, et on « mélodait », on chantait. Oui ! il fallut une initiation près du Maître pour comprendre combien nos tempéraments français sont proches parents du tempérament normand, et combien ils peuvent en être les fidèles interprètes.

Enfin, comme d'autre part on s'était embarrassé du souci d'un pittoresque et d'une ingéniosité vraisemblables d'ordinaire, mais qui n'avaient pas leur raison d'être dans les drames si intimes, si tragiques d'Ibsen, il fallut encore répudier tous ces procédés de fantoches plus ou moins vivants où l'on venait de s'évertuer pour présenter au public des êtres, des âmes simples et humaines (86).

(83) *Souvenirs sur Henrik Ibsen* (Revue hebdomadaire, 24 mars 1928, p. 403-404).

(84) *Ibid.*, p. 410-411.

(85) Préface à *la Norvège littéraire* de Jacques de Coussange, 1911, p. 8.

(86) *Ibsen et son public* (Revue bleue, juill. 1904, p. 101).

Cette façon de jouer, fort goûtée par les symbolistes, fut condamnée par la plupart des critiques. Henri Fouquier dit, par exemple, au sujet de la représentation du *Petit Eyolf* : « M. Lugné Poë, qui joue Alfred, a lu dans le texte ibsénien qu'il fallait parler d'une voix « mate ». Il joue en somnambule, et son ton fait toujours croire qu'il y a des choses profondes cachées derrière les paroles banales qu'il prononce. Cet artifice, où il excelle, est pour beaucoup dans l'impression produite » (87). Et encore : « L'œuvre remarquable de M. Ibsen [*Jean Gabriel Borkman*] est jouée dans le système ordinaire à M. Lugné Poë. Le discours d'Ibsen est alourdi par des répétitions, des suspensions de phrases, des allusions obscures à des pensées inexprimées. On aggrave la chose en psalmodiant... il y a de la messe là-dedans » (88).

D'accord avec Fouquier, Sarcey qualifie le *Petit Eyolf* d'« une suite de conversations interminables psalmodiées par des acteurs qui se sont fait exprès des voix de l'autre monde ». Il ajoute : « Et tout le temps on est dans la nuit » (89). Léo Claretie signale aussi comme une petite excentricité de Lugné Poë le fait que *Rosmersholm* fut joué dans l'ombre (90).

Il paraît que la façon dont on jouait les drames ibséniens sur la scène française a attiré l'attention de Georg Brandes, car il a affirmé que « ni à Copenhague, ni à Christiania, ni à Stockholm, on ne les psalmodie. On n'a pas non plus trouvé nécessaire de les jouer dans l'obscurité. Si vraiment cela se fait en France, c'est une originalité à laquelle Ibsen n'a aucune part. Certainement il y a quelquefois chez Ibsen une certaine phraséologie mystique, à laquelle on s'habitue difficilement, et qui a choqué au Nord comme en France ». Mais jamais Ibsen n'a exigé comme diction cette « espèce de plain-chant monotone » (91). M. Lugné Poë nous a raconté que ces interprétations un peu exagérées empruntaient leurs procédés aux traditions allemandes ; d'autre part, Herman Bang, qui repré-

(87) *Figaro*, 9 mai 1895.

(88) *Ibid.*, 9 nov. 1897.

(89) *Le Temps*, 13 mai 1895.

(90) *Revue encyclopédique*, 1893, p. 624.

(91) *Henrik Ibsen en France* (*Cosmopolis*, janv. 1897, p. 120-121).

sentait les traditions scandinaves, essayait de ramener le jeu des acteurs dans le « vrai ».

Lors de la représentation de *Solness* « un des hommes qui sont à Paris le plus au courant du théâtre allemand » a expliqué à Sarcey comment on y jouait les drames ibsénien :

Sur les scènes allemandes... c'est une tradition : quand on joue de l'Ibsen, on s'applique à faire oublier au public que ce sont des hommes véritables, des hommes en chair et en os, qu'il voit s'agiter sur les planches ; on fait peu de mouvements, presque point de gestes, et tous larges, hiératiques presque ; on enveloppe toute la diction d'une mélodie lente, qui semble tomber de lèvres surnaturelles et symboliques... [Et] Solness n'est pas une être vivant, c'est une abstraction, c'est un symbole.

— Et... [chose très caractéristique, Sarcey lui demande] ça les amuse, les Allemands, le symbole ?

— Ils y sont moins réfractaires que vous. Mais ils ne vont pas au théâtre pour s'amuser. Ils mangent des saucisses et boivent de la bière entre deux symboles, ça les soutient ⁽⁹²⁾.

Cette tendance allemande fut donc combattue par Herman Bang dont les efforts furent heureusement secondés par Ibsen lui-même, lors de la tournée en Norvège. Aussi Lugné Poë a-t-il rapporté ces mots du Maître après la représentation de *Solness* à Christiania : « Les Français sont beaucoup plus aptes que les autres à me jouer ; on ne veut pas me comprendre, je suis un auteur de passion, je veux être joué avec passion et non autrement » ⁽⁹³⁾.

Il n'en reste pas moins vrai que les impressions des Français qui assistèrent à ces représentations furent beaucoup influencées par la façon « symboliste » dont on jouait ces drames. Parmi ceux qui en province étaient privés de voir les représentations d'Ibsen à cette époque et dont les opinions étaient formées d'après la lecture seulement, M. Paul Van Tieghem, par exemple, nous a dit qu'il avait vu en Ibsen plutôt le réaliste et il s'étonnait qu'on eût trouvé tant de symbolisme dans l'œuvre du dramaturge norvégien.

On pourrait se demander pourquoi le drame scandinave qui fut pourtant beaucoup joué en France, qui souleva des discussions, voire des polémiques, ne fut pas comme en Alle-

(92) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 357.

(93) *Revue bleue*, juill. 1904, p. 66.

magne ajouté aux répertoires des principaux théâtres. C'est que, comme le prétendit Ernest Tissot en 1901, « par un déplorable préjugé, que la presse s'efforce de maintenir, il est entendu qu'une pièce traduite d'un auteur étranger ne saurait faire recette à Paris » ⁽⁹⁴⁾. Or, au théâtre, « ne pas faire recette » constitue un argument aussi irréfutable que le « sans dot » d'Harpagon ; « il n'y a pas de réplique à cela ».

De plus, l'esprit de routine et de tradition au théâtre fait que les nouveautés de genre, d'idées ou de technique ont toujours eu beaucoup de difficulté à y pénétrer. Au fond, le grand public aime ce qu'il a l'habitude de voir. Nous avons déjà signalé l'échec du naturalisme au théâtre quand *les Corbeaux* tombèrent à la Comédie Française en 1882. Pour remonter plus loin, le romantisme non plus ne s'est pas imposé sans lutte. On n'a qu'à se rappeler la « bataille » d'Hernani en 1830, où la jeune école a pourtant remporté la victoire malgré l'opposition des classiques. Toutefois, il ne faut pas oublier que Victor Hugo, à titre d'auteur français, avec des amis puissants, n'eut pas à lutter dans les mêmes conditions que nos dramaturges scandinaves, étrangers et sans appui. A cet égard, Gustave Larroumet ⁽⁹⁵⁾ fit en 1894 une comparaison assez intéressante entre le succès des littératures russe et norvégienne en France. Les romanciers russes, dit-il, « ont eu la bonne fortune de nous être présentés par un écrivain éminent [Melchior de Vogüé] qui, en les étudiant, se faisait lire pour lui-même. Voilà maintenant que la littérature norvégienne arrive chez nous et y fait le même chemin sans aucun autre secours que quelques traductions et quelques représentations théâtrales. A cette heure, Ibsen et Bjørnson excitent, à eux deux, autant de curiosité que la nombreuse troupe des écrivains russes. Pourtant ils n'ont rencontré jusqu'ici aucun allié de marque » ⁽⁹⁶⁾. Cependant, si exciter de la curiosité suffit pour assurer le succès d'un roman, cela ne fait pas toujours ajouter un drame au répertoire classique.

(94) *Petite Histoire du courant ibsénien en France* (La Quinzaine, 1^{er} juill. 1901, p. 7).

(95) Le critique venait de visiter le Danemark.

(96) *Ibsen et l'Ibsénisme* (Nouvelles Etudes de littérature et d'art, 1894, p. 302).

Il y avait encore un obstacle pour empêcher les autres théâtres d'ajouter Ibsen à leur répertoire, c'est que dès 1897 l'auteur se refusa à avoir d'autres relations en France que celles qu'il suivit par l'entremise du directeur du Théâtre de l'Œuvre, M. Lugné Poë; et en 1903, d'accord avec le comte Prozor, il le nomma son mandataire général. Notons cependant que M. Antoine les ayant montés au Théâtre-Libre avait l'autorisation d'Ibsen pour *les Revenants* et pour *le Canard sauvage*, et que *Maison de Poupée* est restée au répertoire de Réjane pendant quelques années.

Reste la difficulté essentielle : il y a quelque chose dans le théâtre d'Ibsen qu'on ne saurait faire accepter au grand public, qui — comme Sarcey — ne vient pas dans une salle de spectacle « pour deviner des énigmes » ⁽⁹⁷⁾.

M. Fernand Baldensperger a fort bien montré ce qui rend le public français réfractaire au drame scandinave. Il écrit dans ses *Etudes d'histoire littéraire* :

Nous nous intéressons plus à une *crise* qu'à une *destinée*, nous sommes tentés de rejeter comme des « longueurs » les développements qui ne concourent pas à l'action principale ; nous en voulons aux personnages de ne se point présenter à nous, munis d'un caractère déterminé et fixe, et de se trouver simplement dans l'état de « devenir » qui est l'ordinaire aspect de la vie ⁽⁹⁸⁾.

En somme :

Un besoin de logique et de clarté qui attend d'un auteur dramatique une simplification et une détermination absolues des caractères et des événements, des habitudes hostiles à la fois à l'entière fantaisie et au réalisme sincère, une « âme des foules » tout ensemble assez narquoise et passablement pudibonde : telles sont les dispositions moyennes que les auditoires des salles de spectacle apportent chez nous devant le rideau. Etats d'âme fort estimables, propices à l'élaboration d'un art dramatique où la « scène à faire » sera l'inévitable point culminant, où les personnages n'auront rien d'indéterminé, d'hésitant ou de contradictoire dans leur psychologie ; mais habitudes qui risquent, la routine et l'accoutumance aidant, de laisser une gangue immobile se déposer autour des formes théâtrales les plus vivantes à l'origine ⁽⁹⁹⁾.

(97) *Le Temps*, 19 déc. 1892.

(98) *Esquisse d'une histoire de Shakespeare (Etudes d'histoire littéraire, 2^e série, p. 213)*.

(99) *Ibid.*, p. 214.

IV. L'ACCUEIL DE LA CRITIQUE

Le théâtre scandinave, inconnu en France avant 1889, sauf de quelques lettrés cosmopolites, fut révélé au public français dans la période qui va de 1889 à 1898. Nous venons de signaler les traductions de ces drames, les représentations, les principaux ouvrages qui les ont commentés, ainsi que l'impression générale qu'ils ont produite. Il nous reste à traiter de la façon dont ils ont été accueillis par la critique française. A cet effet, il convient de tenir compte, non seulement des mouvements littéraires, mais aussi des mouvements politiques de l'époque, qui ne manquèrent pas d'exercer une certaine influence sur le jugement des critiques ; car le socialisme toujours croissant, la crise anarchiste, l'affaire Dreyfus, qui accentua d'une part l'esprit nationaliste et de l'autre la tendance vers la gauche, ont joué un rôle non moins important dans l'accueil fait à nos trois dramaturges que l'évolution littéraire vers l'occultisme, vers le mysticisme, vers l'idéalisme, vers le symbolisme.

Comme dans les autres pays, les opinions furent très partagées. Ernest Tissot prétend au sujet du public qui assistait aux représentations d'Ibsen que « l'esprit gaulois, tant qu'il n'a ni reçu l'éducation, ni subi l'influence cosmopolites... reste de nature trop cartésienne, de race trop latine pour s'intéresser aux illogismes et aux rêveries de l'âme scandinave » (1). Ce jugement pourrait s'appliquer aux critiques, que nous diviserons en trois groupes : d'abord un petit groupe vraiment hostile qui, content du répertoire ancien, « fermait ses oreilles aux abominations russes et scandinaves » (2) ;

(1) *Petite Histoire du courant ibsénien en France (La Quinzaine, 1^{er} juill. 1901, p. 10).*

(2) Lanson : *Histoire de la littérature française*, p. 1121.

ensuite un groupe plus nombreux, curieux de savoir ce que c'étaient que ces nouveautés, et qui les acceptait avec beaucoup de réserve ; puis le troisième, plus cosmopolite, qui comprenait tous les degrés entre les critiques plutôt favorables et les panégyristes.

C'est autour des *Revenants* et du *Canard sauvage*, les premiers drames scandinaves joués en France, que nous allons grouper les premières impressions de nos critiques. Notons d'abord que *les Revenants*, traduits en 1889 et représentés au Théâtre-Libre le 30 mai 1890, sont un drame réaliste — ultra-réaliste, si l'on veut. De plus, le fait seul qu'ils ont été joués dans un théâtre naturaliste a dû agir sur les apinions. D'emblée on associa Ibsen à la « jeune école, hardie et violente, [qui] trouvait chez Antoine son champ d'expérience. Elle affectait, écrit Larroumet, la prétention de rompre non seulement avec Scribe, mais avec Augier et Dumas... Elle ne voyait pas en rose la vie et les mœurs... Elle entendait remplacer la convention par la vérité, mais elle refusait d'admettre qu'il y a dans tout genre une part nécessaire de métier... »⁽³⁾ Ayant trouvé ses champions parmi les partisans de cette école, le drame scandinave a dû sembler bien suspect à Francisque Sarcey, par exemple, qui dans la critique de l'époque représentait l'esprit bourgeois satisfait de trouver au répertoire Scribe, Sardou, Augier et Dumas.

Irrité par l'engouement pour la littérature du Nord qui menaçait la suprématie de la « pièce bien faite », Sarcey nous décrit l'enthousiasme démesuré de la jeune école dès que M. Antoine annonça la représentation des *Revenants* :

.....la chose fut annoncée *urbi et orbi*, avec un grand fracas de tambours et de trompettes.

Non, vous n'imaginez pas — il faut avoir vu cela pour le croire — l'effroyable rumeur qu'excita cette nouvelle. Ce fut durant toute une quinzaine un tapage assourdissant de réclames dans les journaux..... C'étaient chaque matin des biographies d'Ibsen, des détails à l'infini sur sa maison, son cabinet de travail, sa façon de composer, l'encre dont il se servait, l'heure et les menus de ses repas. Et quels panégyriques ! C'était un art nouveau qu'on nous apportait de Norvège ; il ne resterait plus rien, après ce triomphe, de notre antique art national :

(3) *Revue encyclopédique*, 1899, p. 486.

Le soleil s'est levé ; disparaissez, étoiles !

Toutes les revues des jeunes abondaient en sarcasmes contre ceux qu'on supposait devoir se montrer quelque peu réfractaires. On les traitait par avance d'idiots, de ramollis, de goitreux. C'étaient (suprême injure!) des académiciens..... (4)

Et c'est encore par les yeux de Sarcey que nous allons voir les transports des jeunes à la soirée de la représentation. Il nous en a laissé un croquis spirituel qui fait penser à la page que Théophile Gautier dans son *Histoire du Romantisme* consacra jadis à la « bataille » d'*Hernani* :

Je me rappelle, comme si c'était hier, cette inoubliable soirée du 30 mars [*sic*] (5) 1890, où nous fut donnée au théâtre Montparnasse la première représentation des *Revenants*..... Le bataillon sacré des Ibséniens était à son poste, l'air menaçant et les yeux agressifs. C'était dans toute la salle un frémissement d'attente ! *Deus, ecce Deus !* On sentait que si quelque iconoclaste se fût permis l'horrible inconvenance de laisser échapper un geste de doute, il eût été roulé sous le mépris et l'injure..... ce n'était pas à vrai dire une pièce qu'on jouait au théâtre ; c'était un office religieux que l'on célébrait dans un temple ; il était coupé de temps à autre par des cris furieux d'enthousiasme, mais le reste du temps c'était une ardeur d'attention, une ferveur de respect que personne ne se serait avisé de troubler.

Combien y avait-il de profanes dans l'assemblée ? Je l'ignore. Il s'en trouvait pourtant ; je le sentais à des regards éperdus et navrés que me lançaient des impies, forcés au silence par la gravité de ces mystères..... (6). Les Ibséniens..... avaient adopté une tenue et une coiffure particulières auxquelles ils se reconnaissaient. Hommes et femmes étaient arrangés à la Botticelli ; ils emplissaient toute une partie de la salle et jamais ne vit-on sectaires plus intransigeants et plus farouches. Quand on faisait mine de ne pas applaudir, et si l'on avait le malheur de bailler, c'étaient des cris féroces : « à la porte ! les mufles ! » (7)

Parmi ces ibséniens fervents se trouvait Rodolphe Darzens (8), auteur, journaliste et traducteur de la pièce, qui manifesta sa vive admiration dans le *Gil Blas*. D'après un critique danois, dit-il, l'art dramatique d'Henrik Ibsen aurait

(4) Sarcey : *Henrik Ibsen (Cosmopolis, juin 1896, p. 742).*

(5) La représentation eut lieu le 30 mai.

(6) *Cosmopolis, juin 1896, p. 742-743.*

(7) *Ibid.*, p. 749.

(8) Actuellement directeur du Théâtre des Arts.

atteint dans *les Revenants* « la sûreté, la simplicité et la délicatesse qui rappellent l'antique tragédie, Sophocle et son *Œdipe-Roi* » (9). D'autre part, il signale le fait que cette pièce est interdite dans certains pays :

.....[mais] quelque [*sic*] soit l'opinion qu'on en puisse avoir, il n'est pas moins indéniable que l'audition de ce drame vous laisse sous un charme étrange et qu'on ne peut s'empêcher de subir : et ce charme, d'où provient-il ? Est-ce la donnée même du drame de ce terrifiant atavisme, contre lequel lutte en vain l'exubérante jeunesse d'Osvald Alving, cette *joie de vivre* qu'il a en lui et que tente de combattre..... Madame Alving.....? Ou bien, est-on subjugué plutôt par la puissance du dramaturge dont l'art atteint souvent à la perfection totale ? N'est-ce pas enfin, plus simplement, la seule magie de ce style volontaire et suggestif, dont l'acuité est pareille à celle d'un regard magnétique qui hypnotise l'esprit et le force à l'admiration ?

Je ne sais ; mais il est certain..... que ce drame est un des plus poignants qui ait été mis jusqu'ici au théâtre, et que, près de ces noms : Sophocle, Shakspeare, Corneille, Hugo, se place de lui-même fraternellement, celui-ci : Henrik Ibsen (10).

La même note dans l'article de Paul Desjardins qui trouve en Ibsen « un grand artiste ; il y a du Shakespeare dans cet anarchiste, dit-il, ne vous y trompez pas, et ce prince Kropotkine est le premier dramaturge d'à présent ; mais pour lui comme pour feu Robert Browning et en général pour tous ces esprits de race germanique, le caractère est le principe du talent. Leur faculté créatrice est surtout énergie morale ; leurs ouvrages, c'est de l'action mise en paroles. Ils ne sont de très grands poètes que parce qu'ils sont de grands hommes ». Il continue :

Au premier abord, pourtant, ce qui vous frappera dans ce théâtre, c'est un air de simplicité et de naturel. De petits bourgeois menant une vie fort restreinte ; des maisons où le soir la lampe s'allume à l'heure où les volets se ferment, et qui sont vraiment des « intérieurs »..... [Ibsen] peint ce qu'il voit ; à la façon de Matsys et des vieux maîtres flamands..... c'est la vie, la vraie vie sans apprêt et sans retouches. Vous voulez du réalisme ? En voilà.

Et pourtant, cher monsieur Sarcey, « c'est du théâtre ! » C'est du Zola, ou mieux, du George Eliot, et tout de même c'est du

(9) *Gil Blas*, 31 mai 1890.

(10) *Ibid.*

Dumas père, par un prodige incompréhensible ». Après avoir résumé la pièce, il dit : « La voilà, l'hérédité, non racontée comme par Maupassant, mais mise sous les yeux dans son horreur inexorable. Est-ce du théâtre ?.....

Le frisson, l'angoisse, l'épouvante, au milieu des choses communes, voilà l'impression que produit proprement le théâtre d'Ibsen. Et cela est étrangement nouveau. Cela est même ce que cherche à tâtons notre théâtre, lequel oscille entre les documents humains sous forme dramatique et le drame sans humanité.

Mais Ibsen était poète avant de devenir réaliste : « Nul sur la scène n'a touché plus au fond des entrailles de l'humanité depuis... oh ! depuis bien longtemps ». Il résume ainsi sa philosophie : « Agis, affranchis-toi, efforce-toi, et, avant tout, conforme tes actes à tes croyances. Il n'y a qu'un péché vraiment mortel, c'est le mensonge, et le plus mortel des mensonges, c'est celui qu'on se fait à soi-même ». Il ajoute : « Cela n'est pas du tout, comme dans *Indiana* ou *Valentine* de George Sand, une déclaration des droits de la passion au-dessus de la coutume et de la loi ».

Donc une admiration profonde de la part de cet écrivain original, moraliste et spiritualiste, qui termine son article avec une pointe de malice : « C'est un auteur norvégien, un exotique, sans doute, et je sens tout le ridicule qu'il y a à paraître l'apprécier. Mais que voulez-vous que je dise ? il est norvégien malgré moi ; je serais enchanté qu'il fût français, — et il faut tâcher qu'il le devienne un peu » (11).

D'accord avec Paul Desjardins, Auguste Ehrhard, auteur de *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain* (12) affirme qu'Ibsen a fourni la formule dramatique que cherchent les réalistes :

Si, récapitulant l'activité d'Ibsen dans cette troisième période (13), nous cherchons dans notre siècle les auteurs auxquels on pourrait le comparer, les noms qui s'offrent sont ceux de Scribe, d'Augier, de Dumas fils et de Zola. En effet, dans les quatre pièces que j'ai appelées drames modernes, le poète norvégien est successivement l'heureux rival de chacun de ces quatre maîtres : de Scribe dans *l'Union de la Jeunesse*, d'Augier

(11) *Figaro*, 30 mai 1890.

(12) Publié en 1892.

(13) M. Ehrhard divise les œuvres d'Ibsen en quatre catégories : drames romantiques, drames philosophiques, drames modernes et drames symboliques.

dans les *Soutiens de la société*, de Dumas dans *Maison de Poupée*, et enfin dans les *Revenants* de Dumas et de Zola qui collaboreraient. En douze ans ⁽¹⁴⁾..... Ibsen a donc, sans subir l'action de..... la mode, par le travail de sa propre pensée, franchi l'énorme distance qui sépare la comédie d'intrigue du drame réaliste. En douze ans il a accompli à lui seul, une évolution pour laquelle il a fallu plus d'un demi-siècle à la masse des auteurs français. Les *Revenants* sont le couronnement de sa troisième manière. On y trouve la vigueur et la vérité de Zola avec l'effort intellectuel et l'art de Dumas. C'est dire que ce drame peut être considéré comme un modèle du théâtre réaliste. Ceux qui ne rêvent rien au-delà de ce théâtre, ceux qui ne demandent à l'art dramatique que de représenter la vie actuelle telle que nous la connaissons..... doivent se tenir pour satisfaits ⁽¹⁵⁾.

Un autre groupe de critiques, tout en admirant le grand talent du dramaturge norvégien, estime que ses idées ne sont pas nouvelles et qu'il « ne sait qu'à demi son métier ».

Dans les feuilletons du *Journal des Débats* du mois d'août 1889, Jules Lemaître, qui avec Anatole France représenta brillamment la critique impressionniste, révéla aux Français les *Revenants* et *Maison de Poupée*. Nous avons vu que Georg Brandes le prit à partie au sujet de son amusante théorie des traductions. Avec un sourire ironique Lemaître prétend que ce qu'un auteur perd d'un côté à être traduit, il le regagne de l'autre — c'est-à-dire, s'il y a chez lui quelque phraséologie ennuyeuse, « une rhétorique inventée ou apprise,... cela ne nous est pas révélé par la traduction. Ou plutôt, leur rhétorique à eux, s'ils en ont une, nous paraît originale et savoureuse » ⁽¹⁶⁾. Il précise :

.....Sous cette forme neutre..... qu'est une traduction, sous ces mots français recouvrant un génie qui ne l'est pas, de vieilles vérités ou des observations communes me font l'effet de nouveautés singulières. J'y veux trouver et j'y trouve une saveur, une couleur, un parfum. Je m'imagine que ces étrangers unissent aux raffinements de sensibilité et de pensée des écrivains plus tard venus une candeur et une sincérité de primitifs. Et je m'excite sur eux, et je ne suis pas très loin de dire moi aussi (comme font couramment, aujourd'hui, les personnes d'opinions

(14) Ibsen publia l'*Union de la Jeunesse* en 1869 et les *Revenants* en 1881.

(15) *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, p. 337-338.

(16) *Impressions de théâtre*, 5^e série, p. 2-3.

distinguées) : « Qu'est-ce que nos romanciers auprès de Tolstoï et d'Elliot ?..... Et enfin, bien que nos auteurs soient assurément de meilleurs ouvriers, ah ! qu'ils sont loin de l'humanité profonde et de la tranquille audace d'un Ibsen, d'un Ostrowsky ou d'un Pisemsky ! »

Puis je ferme les livres ; je me calme, je laisse s'ordonner en moi les souvenirs et s'instituer les comparaisons. Ces ouvrages qui m'ont frappé çà et là par leur incontestable beauté, et plus encore peut-être par l'étrangeté de l'accent, je m'aperçois que le fond n'en est probablement pas si nouveau qu'il m'avait semblé d'abord, car on le retrouve dans des livres à nous, dans des livres que nous avons déjà presque oubliés, ingrats que nous sommes ! (17)

Cette idée, Jules Lemaître l'accentue de plus en plus dans ses critiques du drame scandinave, et elle finit par faire école, comme nous le verrons plus tard. Il continue :

Et alors je ne cesse point d'estimer ni même d'admirer ces étrangers, et je les remercie du petit frisson de plaisir et d'enthousiasme qu'ils m'ont donné ; mais ils ne m'en font plus tant accroître. Je vois qu'au bout du compte ce que j'ai le plus sincèrement aimé en eux, c'est ce par quoi ils nous ressemblent..... J'ai assez voyagé, je referme ma porte sur moi, je redeviens Latin et Gaulois, et je reprends mes défiances et mes tendresses étroites de paysan autochtone..... (18)

Cela dit, le critique résume ainsi la pièce :

Les Revenants, c'est tout justement une protestation énergique, presque furieuse, de la joie de vivre contre la tristesse religieuse, de la nature contre la loi, de l'« individualisme » contre l'oppression des préjugés sociaux. Je ne vous dirai point que la pensée y est toujours aussi claire que le sentiment. Mais en dépit de ses incroyables lenteurs et, quelquefois, de ses demi-ténèbres, le drame vous prend, vous tient et ne vous lâche plus. Il est véridique et profond. Une révolution d'âme, du plus grand intérêt et du plus général, y est exposée avec force, avec hardiesse, et avec une sorte d'émotion et d'empportement farouche. C'est la crise morale de la vertueuse, méditative et fière Mme Hélène Alving..... (19)

L'œuvre est calme d'aspect, lente et comme étoumée de neige. C'est au bord d'un des grands fiords de la Norvège septentrionale, dans un décor singulièrement paisible, un grand salon

(17) *Ibid.*, p. 3-4.

(18) *Ibid.*, p. 4-5.

(19) *Ibid.*, p. 7.

nu et, au fond, un jardin d'hiver vitré qui laisse apercevoir le fiord mélancolique à travers un voile de pluie. Les scènes se déroulent dans la lumière blême, en dialogues interminables comme cette pluie qui bat les vitres. Là-dessous, un des drames les plus violents qu'on puisse concevoir ; drame intérieur, drame de conscience, silencieusement terrible, avec quelques éclats soudains..... (20)

On entrevoit la vie en Norvège :

Un ciel qui conseille le recueillement, le repliement sur soi ; un cercle d'habitudes tournant autour d'un poêle de faïence..... Il y a là peu de place pour le plaisir extérieur et le divertissement. Oui, mais que de temps pour la réflexion ! Et sans doute la réflexion, ce n'est, pour la plupart de ces paisibles créatures, que l'assoupissement devant les chopes de bière, dans la fumée des pipes, ou l'éternel recommencement de la bible marmottée ; bref, un exercice de ruminants (car le « libre examen », fondement du protestantisme, me paraît être, quand il s'agit du troupeau des fidèles, une simple plaisanterie ; et c'est se moquer du monde que d'opposer aujourd'hui la liberté d'esprit protestante à la docilité catholique). Mais cependant la réflexion est aussi, pour quelques âmes qui sortent du commun, le développement de la vie individuelle. Or, la vie individuelle, c'est presque toujours la révolte contre les règles de la vie collective. Il est donc à croire que, sous cette apparente tranquillité, sous cette discipline matérielle des sociétés septentrionales se dissimulent, dans plus d'une âme, d'étranges audaces de pensée. Elles restent toutes théoriques et intérieures et s'accommodent de tous les jougs traditionnels. Mais, tout de même, le jour où elles éclateraient au dehors !... (21)

Lemaître analyse finement la révolte de Mme Alving :

Pendant vingt ans, elle a conformé sa vie à l'idéal chrétien du devoir, et cela dans des circonstances exceptionnellement douloureuses..... Une femme de race latine eût encore trouvé moyen d'apporter dans ce labeur quelque bonne grâce et peut-être, en plein sacrifice, des airs d'insouciance et de gentillesse. Mme Alving, elle, n'a pu accomplir son rude devoir que par une tension continue de tout son être. Elle l'a accompli trop gravement, elle y a trop songé. Et c'est à force d'y songer qu'elle en a douté. Elle a trop réfléchi sur la vie. Or, les croyants de l'espèce de Mme Alving sont incapables de s'arrêter à une solution intermédiaire. Si la fausseté de leur conception de la vie leur

(20) *Ibid.*, p. 16.

(21) *Ibid.*, p. 16-17.

est subitement révélée, ils en concluent que c'est la conception contraire qui est le vrai.... (22) Ou l'immolation de tout l'être à la règle chrétienne, ou la pleine et libre joie de vivre ! Ou l'idéal chrétien, ou l'idéal païen !.... Une femme de chez nous embrasserait le nouvel idéal sans le dire, peut-être même sans le savoir, et tout en gardant quelque chose de l'ancien. Nous vivons, nous, de ces mélanges et de ces contradictions. Mais elle, la huguenote, ne saurait changer que tout entière, sciemment et violemment.... (23)

Nous connaissons tous plus ou moins ces crises morales. Celle qui fait le sujet des *Revenants* nous est décrite avec une puissance et une minutie singulières, et l'âme qui souffre ici porte les caractères d'une race sensiblement différente de la nôtre : de là le double intérêt du drame d'Ibsen (24).

Le critique termine sur ces mots : « Vous voyez que, tout de même, cette Mme Alving est quelque chose d'autre qu'une révoltée à la George Sand » (25).

Les feuilletons de Jules Lemaitre ont exercé une influence énorme sur la critique de l'époque. Son article contient en germe beaucoup d'idées que les critiques utiliseront plus tard : l'« individualisme », la comparaison entre les héroïnes d'Ibsen et celles de George Sand, sa conception de la Norvège, l'opposition entre le protestantisme et le catholicisme, etc.

Si Jules Lemaitre fut frappé par « l'étrangeté de leur accent », Emile Faguet, au contraire, ne se sentait pas dépaycé par *les Revenants*, car « c'est à la gloire du poète que la scène peut être supposée n'importe où » (26). Mais à son avis, la pièce est « faite assez maladroitement » (27).

Ce drame, dit-il, est d'une forte conception, d'un sentiment amer et désolé, d'une extraordinaire puissance sur les imaginations et aussi sur la pensée. C'est une très grande œuvre.

Bien exécutée ? Non. Ce caractère de Mme Alving, qui est toute la pièce, n'a pas la netteté suffisante, ni une suite, pour nous, du moins, assez rigoureuse....

Figurez-vous, par exemple, que ses révoltes contre la loi sociale, contre la loi du devoir, contre *le bien*, si naturelles à partir du second acte, elle les a déjà au premier. C'est au premier

(22) *Ibid.*, p. 19.

(23) *Ibid.*, p. 20.

(24) *Ibid.*, p. 25.

(25) *Ibid.*, p. 26.

(26) *Notes sur le théâtre contemporain*, 3^e série, p. 206.

(27) *Ibid.*, p. 205.

acte que, son fils parlant des mariages irréguliers de Paris, elle dit son inattendu « *Il a raison* ».

Voilà qui est possible..... ; mais voilà qui, pour le théâtre surtout, complique et obscurcit les choses. Ce que nous comprenons au premier acte, dans Mme Alving, c'est l'orgueil de la volonté qui a réussi, qui croit avoir réussi..... (28)

Mettre dans le premier acte un peu de la Mme Alving du second et du troisième, ce n'est pas une erreur psychologique (M. Ibsen n'en fait guère), mais c'est une maladresse de dramatisante..... On voudrait aussi..... qu'à la voix du désespoir et de la révolte contre le bien, une voix répondit jusqu'à la fin pour affirmer la vérité..... que le pasteur Manders d'abord ne fût pas un bonhomme à peu près nul, et ensuite restât jusqu'à la fin de la pièce (29).

Malgré ces reproches adressés à la technique de l'auteur, *les Revenants* restent pour Emile Faguet « une œuvre maîtresse » (30) dont le « premier acte est un des plus puissants, un des plus beaux, un des plus pleins qui soient au théâtre » (31), et « M. Ibsen, abstraction faite de ses tendances, et jugé strictement au point de vue *dramaturgique*, est un des cinq ou six grands hommes de théâtre de notre siècle » (32).

Il n'était pas facile de juger une œuvre dont la technique ressemblait si peu aux drames que l'on avait l'habitude de voir. Ainsi Marcel Fouquier, critique dramatique de *la Nouvelle Revue*, voudrait expliquer que « des lettrés d'un jugement d'ordinaire plein de mesure et de finesse comme M. Doumic » (33) aient « traité de mépris ce mélodrame forcené... Ayant vu deux fois le drame d'Ibsen, ajoute-t-il, j'avouerai qu'il m'a d'abord paru peu intéressant, avec ses violences que j'estimais assez faciles, assez factices, et qu'il m'a ensuite, en dépit de ses longueurs, intéressé passionnément. C'est qu'après avoir donné mon attention au drame lui-même, je l'ai reporté sur les personnages, et sur les idées qu'ils représentent. Dès lors, l'œuvre se révèle et s'illumine. Ce n'est plus un mélodrame d'une noirceur monotone, mais une tra-

(28) *Ibid.*, p. 213-214.

(29) *Ibid.*, p. 215.

(30) *Ibid.*, p. 215.

(31) *Ibid.*, p. 210.

(32) *Ibid.*, p. 216.

(33) Dans son ouvrage sur Ibsen, M. Doumic parle des *Revenants* : « ce drame atroce et qu'il me semble impossible d'entendre sans souffrir d'une sorte d'épouvante et d'horreur physiques » (*De Scribe à Ibsen*, p. 315).

gédie symbolique, où se fait voir l'audace de pensée d'un poète et d'un philosophe » (34). Et « la vraie beauté, la beauté rare de cette œuvre ne consiste-t-elle pas dans sa signification morale » (35).

Tout en admirant en Ibsen « un grand poète, qui professe la haine de la société telle qu'elle existe » (36), le critique se montre très sévère pour le dramaturge qui « ne sait qu'à demi son métier et s'en soucie médiocrement » (37). Comme défauts, il nous cite : « banalité et brutalité des moyens dramatiques, lenteurs du dialogue, complications de l'intrigue » (38). De plus, un tel rôle est monotone, un autre fait longueur, un troisième, celui de Régine, est « trop écourté et peut paraître obscur. On ne discerne pas pourquoi elle quitte la maison de Mme Alving... Cela échappe un peu ; plusieurs critiques, autorisés et de bonne foi, assurent n'y avoir rien compris, et accusent de bizarrerie « l'âme norvégienne » ; la scène semble plus symbolique que norvégienne » (39). C'est ainsi que dès le début il y a des critiques qui remplacent le mot « obscur » ou « bizarre » par le mot « symbolique ». « Un autre personnage, dit-il, a été dessiné par Ibsen avec une ironie sans pitié. C'est le bon pasteur Manders » (40). Et il ajoute : « C'est que, tout au fond, l'idée maîtresse des *Revenants* pourrait être que Mme Alving et le pasteur sont coupables dans une certaine mesure d'avoir méconnu le « sens de la vie », de n'avoir pas observé la vraie et la seule « loi de Dieu », qui est l'Amour, principe et fin de la vie. La thèse serait audacieuse mais les hardiesses de pensée ne font pas peur à Ibsen » (41).

La critique de Gustave Frédéric est fondée sur une comparaison entre *les Revenants* et les autres pièces (42) jouées par Antoine à Bruxelles. Il écrit en 1891 dans *l'Indépendance belge* :

L'étude d'Ibsen est pénible, désespérante, obscure parfois ; mais au moins nous débarrasse-t-elle de cet insupportable trio

(34) *La Nouvelle Revue*, t. LXIV, 1890, p. 880.

(35) *Ibid.*, p. 884.

(36) *Ibid.*, p. 881.

(37) *Ibid.*, p. 880.

(38) *Ibid.*, p. 881.

(39) *Ibid.*, p. 883.

(40) *Ibid.*, p. 884.

(41) *Ibid.*, p. 885.

(42) *La Fille Elisa, la Tante Léontine, l'Honneur, l'Ecole des Veufs.*

— le faible père qui voudrait être honnête..... la mère cynique, et le petit jeune homme qui blague l'amour et raisonne sa corruption.....

Ibsen, inventeur original, observateur profond, a de bien attristantes conceptions de la vie, et de hardies révoltes, comme dans *les Revenants*, contre certaines fatalités et hérédités. Mais il n'a pas du tout ce pessimisme courant, à formules toutes faites, qui devient plus banal et plus agaçant que l'optimisme et l'enthousiasme conventionnels des prudhommes d'autrefois ⁽⁴³⁾.

[*Les Revenants* sont] un drame triste, lent, et dans sa force même, d'une philosophie bien compacte pour le public.

Eh bien, ce public, il était probablement trié sur le volet, s'est intéressé à ce drame familial, de tant de puissance et d'audace dans sa marche logique, comme s'il était plein de coups de théâtre, d'une intrigue lumineuse et copieuse. L'effet a été saisissant ⁽⁴⁴⁾.

Hector Pessard, qui dès le début se montre hostile à Ibsen, écrit dans *le Gaulois* :

Comment confesser le pénible ennui que m'ont procuré *les Revenants* du Norvégien Henrik Ibsen, découvert par M. Jacques Saint-Cère, prôné en trois feuilletons étincelants de mon illustre confrère Jules Lemaitre, traduit deux fois par M. Prozor et M. Rodolphe Darzens, un poète, commenté par M. Paul Desjardins, d'esprit si délicat et si ingénieux ! Puis-je admettre que ces lettrés exquis, ces si distingués critiques s'hypnotisent en se mettant sur le bout du nez un morceau de vulgaire charbon que leur imagination transforme en diamant étincelant, en superbe topaze brûlée ? Dois-je croire que je suis aveugle ?.....

Mais le morne et pénible ennui qui se dégage de ces dialogues à intentions profondes, le brin de dégoût que provoque l'évocation de ces hérédités honteusement malsaines, les audaces enfantines de ces révoltés en sapin de Norvège, découragent ma courtoisie pour les exotiques. Après le spirituel pessimisme de Schopenhauer, après le mysticisme encore supportable de Tolstoï, le symbolisme d'hôpital dont *les Revenants* sont, paraît-il, l'expression la plus accomplie, me semble superflu et me laisse absolument froid et ennuyé ⁽⁴⁵⁾.

Si Hector Pessard s'est montré réfractaire aux idées de l'auteur des *Revenants*, Francisque Sarcey est un adversaire

(43) *Trente Ans de critique*, vol. 2, p. 412.

(44) *Ibid.*, p. 414.

(45) *Le Gaulois*, 31 mai 1890.

autrement formidable et incarne, pour ainsi dire, la résistance au théâtre scandinave. Par ses comptes rendus spirituels dans *le Temps*, par ses conférences dans les théâtres, ce critique a exercé pendant une trentaine d'années une influence incroyable sur ses contemporains. De 1860 à 1880 l'accord entre lui et sa génération était parfait, mais il n'a pas compris les jeunes auteurs français aux tendances naturalistes et symbolistes qui se présentèrent vers 1890. Comme le disait Gustave Larroumet, son successeur au *Temps* : « Le Français d'autrefois qu'était Sarcey, l'homme d'intelligence nette et d'humeur joyeuse, fut très surpris de tout cela » (46). Partisan de la pièce « bien faite » dans la tradition de son cher Scribe, il condamna les drames scandinaves comme exotiques, obscurs, mal construits et ennuyeux. A lui seul il réussit à retarder leur succès.

Dans son compte rendu du premier drame ibsénien joué à Paris, il dit avec une franchise charmante :

Je suis bien embarrassé pour parler des *Revenants* de Henrik Ibsen. Il est convenu que c'est un ouvrage de premier ordre, on nous le répète depuis huit jours sur tous les tons ; on s'est récrié d'admiration au Théâtre Libre, le soir de la première ; on a loué avec fureur la mise en scène d'Antoine et la façon merveilleuse dont sa troupe avait interprété l'incomparable chef-d'œuvre du Shakespeare norvégien. Tout le monde a l'air d'être d'accord, tout le monde se pâme à l'unisson. Dame ! moi, que voulez-vous ? Cette unanimité m'inquiète et me désole. Il faut qu'on m'ait jeté un sort. Mais ici mon devoir est de donner mon avis et non celui des autres.

La vérité est que je n'ai pas compris grand'chose au chef-d'œuvre d'Ibsen et que, si je n'avais eu la précaution de lire la pièce avant de la voir jouer, je n'y aurais rien compris du tout. On s'extasie sur l'inimitable perfection de la troupe formée par Antoine. Quel naturel ! Quel sentiment ! Voilà de vrais artistes ! pas vieux-jeu, ceux-là !

Jamais je ne pourrai admettre que des acteurs qui ne se font pas entendre du public soient de bons comédiens. J'ai perdu, pour mon compte, une bonne moitié de la pièce..... (47)

Il n'y a que demi-mal quand l'action s'explique à peu près par les mouvements et la mimique des personnages en scène. Mais ici, c'est ce qu'on appelle en style de théâtre un dialogue

(46) *Revue encyclopédique*, 1899, p. 486.

(47) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 330.

posé. Les personnages s'analysent eux-mêmes, et le drame est tout entier dans la succession des pensées et des sentiments qu'ils expriment. Il n'en reste plus rien, si je n'en saisis que quelques bribes à grand'peine ⁽⁴⁸⁾.

La forme de la pièce pas plus que le jeu des acteurs ne plaît au vieux critique qui, ne se contentant pas comme Emile Faguet de signaler quelques « maladresses » d'exécution, estime que *les Revenants* sont « plus faits pour être lus que pour être joués » ⁽⁴⁹⁾. Sarcey n'a jamais pu se faire à l'exposition lente d'Ibsen :

Tout s'y passe en conversations, en questions philosophiques agitées et débattues par des gens qui ne prennent pas le soin de les expliquer clairement. Chacun des personnages expose tour à tour son état d'âme, et ces âmes sont si extraordinairement différentes des nôtres qu'il nous est bien difficile d'entrer dans les sentiments qui les animent, de comprendre les mobiles qui les poussent. Nous nous avançons à tâtons dans ces consciences brumeuses ⁽⁵⁰⁾.

Et il y avait aussi le symbolisme pour le dérouter :

Les raffinés me font remarquer ce mot *le soleil* que jette le misérable fou, et ils me rappellent que le drame s'est ouvert par ces mots : « Oh ! comme il pleut ».

La pluie, disent-ils, a été come la basse continue et mélancolique qui accompagne ce drame et en accentue la tristesse. Du soleil ! du soleil ! c'est le soleil qui manque.

Je vous avouerai que je n'ai pas tant d'imagination. Quand on me dit qu'il pleut au premier acte, c'est qu'il pleut ; ce détail ne me touche pas autrement et je n'y pense plus dès que le drame s'engage. Je n'y pense plus, donc c'est comme s'il ne pleuvait pas. Car au théâtre, il n'y a que ce qu'on voit qui existe ⁽⁵¹⁾.

Ayant classé *les Revenants* parmi les drames réalistes, avec tout au plus un soleil symbolique, on a certes voulu voir dans le *Canard sauvage*, le second drame ibsénien joué par Antoine, outre le pessimisme de l'auteur, des caractères fermement tracés et des tableaux d'intérieurs scandinaves « pris

(48) *Ibid.*, p. 331.

(49) *Ibid.*, p. 332.

(50) *Ibid.*, p. 332.

(51) *Ibid.*, p. 336.

sur le vif » ; mais c'est le canard lui-même qui capte l'attention et la retient. Dès lors la critique se lance dans les « brumes scandinaves », dans le « vague », enfin dans le « symbole », que certains trouvent admissible ou admirable, et d'autres d'un « enfantillage ridicule ».

Pour traduire sa pensée, « en lui conservant toute son étendue », Ibsen « a recours au symbole », écrit René Doumic dans son ouvrage sur le théâtre contemporain. « C'est où il aboutit comme y ont abouti tous les grands esprits, un Shakespeare et un Goethe. Car le symbolisme est une tentative pour donner de la réalité une explication qui dépasse les faits... » ⁽⁵²⁾ Il continue :

Pour apprécier le *Canard sauvage*, il faut se placer à un double point de vue..... [C'est] à la fois un drame symbolique qui enferme en son amère philosophie beaucoup de pensée, et un drame réaliste d'une surprenante intensité de vie..... ⁽⁵³⁾

.....Apparemment les Norvégiens n'ont pas autant de goût que nous en avons pour l'absolue clarté, pour les idées nettes et les façons de penser géométriques. Néanmoins on peut assez bien dégager l'idée maîtresse du drame :Il n'y a pas de place dans cette vie pour l'idéal : mais il faut lui substituer l'illusion, le mensonge vital »..... ⁽⁵⁴⁾

Que si on laisse de côté la philosophie de l'œuvre, il reste une vigoureuse étude réaliste,..... on a su nous donner l'exacte vision de l'intérieur des Ekdal. Mais en outre chacun des personnages d'Ibsen est un bonhomme vivant. Le portrait est solidement construit, avec des dessous faits des lointaines influences et des constantes habitudes dont se compose un caractère, avec ces traits particuliers et ces tics par où se traduit l'individualité de chacun. On sent qu'Ibsen a vécu longtemps et familièrement avec eux, et qu'avant de nous les faire voir, il les a vus de ses yeux ⁽⁵⁵⁾.

D'autre part, ces « personnages d'Ibsen se distinguent de ceux que nous avons coutume de voir à la scène par ceci, qu'ils ne sont pas des types de théâtre, mais qu'on nous montre en eux cette complexité de sentiments et cette mobilité de nature et ce je ne sais quoi d'incomplet qui est le signe

(52) *De Scribe à Ibsen*, p. XIV.

(53) *Ibid.*, p. 316.

(54) *Ibid.*, p. 326-327.

(55) *Ibid.*, p. 329.

auquel on reconnaît la vie » ⁽⁵⁶⁾. Il ajoute : « Hjalmar le photographe est un beau type de raté, à mettre à côté du Delobelle de notre Daudet » ⁽⁵⁷⁾ ; et « Grégoire est un illuminé comme beaucoup de ses frères les Slaves » ⁽⁵⁸⁾. M. Doumic cite le mot d'un « Parisien de Paris » : ... « C'est un fou, ce Grégoire, celui qui voudrait être un chien afin de ramener les canards sauvages quand ils plongent jusqu'au fond... Le *Canard sauvage*, c'est *Doit-on le dire ?* transposé par un aliéné... » ⁽⁵⁹⁾ Le critique continue :

Tous les hommes, autant de canards sauvages qui ont du plomb dans l'aile. Grégoire, comme un chien fidèle et inintelligent, les fait remonter à l'air libre. Mieux eût valu les laisser là où ils se plaisaient, au fond des mers.

Cette conclusion donne une empreinte grandiose à la scène dernière, où l'auteur, réunissant tous les éléments du drame dans une large finale, groupe tous les personnages autour du cadavre d'Hedwige, et nous fait prévoir que chacun restera fidèle à son caractère, attaché comme auparavant au mensonge de sa vie ⁽⁶⁰⁾.Cela est d'une grande beauté. Et tandis que mon voisin songeait à Labiche, d'autres avec plus de raison, semble-t-il, se souvenaient de certaines scènes de Shakespeare ⁽⁶¹⁾.

Bien que les symboles y soient un peu compliqués, Jules Lemaître trouve qu'on peut arriver à comprendre ce drame.

Je ne prétends pas que le *Canard sauvage* soit aussi limpide qu'un vaudeville de MM. Blum et Toché, ni que la pièce d'Ibsen n'exige pas, au moins, un petit effort d'esprit pour être comprise. Mais il me semble vraiment que la plupart des critiques l'ont jugée beaucoup plus énigmatique qu'elle n'est en effet. Pour peu qu'on se rappelle le reste du théâtre d'Ibsen, ou pourvu seulement qu'on ait lu *les Revenants*, *Maison de poupée*, et *Rosmersholm*, l'idée du *Canard sauvage* apparaît, au bout d'assez peu de temps, avec une netteté lumineuse ⁽⁶²⁾.

Car le *Canard sauvage* est tout simplement une moquerie éclatante, une dérision passionnée et amère des autres pièces du grand poète norvégien.

Ce qu'Ibsen prêche ailleurs, c'est l'amour de la vérité et la

(56) *Ibid.*, p. XIII-XIV.

(57) *Ibid.*, p. 329.

(58) *Ibid.*, p. 330.

(59) *Ibid.*, p. 326.

(60) *Ibid.*, p. 327-328.

(61) *Ibid.*, p. 329.

(62) *Impressions de théâtre*, 6^e série, p. 29.

haine du mensonge, ce sont les droits de la conscience individuelle contre les lois écrites et de la grande morale humaine contre le pharisaïsme bourgeois ; c'est le rachat et la purification par la souffrance ; c'est, dans nos relations avec autrui, la miséricorde indépendante, le pardon de certaines fautes que le pharisaïsme, lui, ne pardonne pas ; c'est, dans le mariage, l'union parfaite des âmes, union qui ne saurait reposer que sur l'absolue sincérité des époux et sur l'entière connaissance qu'ils ont l'un de l'autre ; c'est enfin la conformité de la vie à l'« Idéal », un idéal où il entre beaucoup d'évangile, mais d'un évangile un peu orgueilleux et raisonneur, d'un évangile en perpétuelle insurrection contre les hypocrisies de la société humaine.....

Or, cette fière doctrine de vérité, Ibsen, dans *le Canard sauvage*, n'en est plus si sûr. Du moins il croit qu'elle n'est faite que pour quelques esprits. Il la voit malfaisante et funeste au commun des hommes..... « Si vous ôtez le mensonge à un homme ordinaire, vous lui enlevez en même temps le bonheur », [dit le raisonneur de la pièce, le docteur Relling].

Et, en effet, Ibsen nous fait assister à la banqueroute pitoyable et risible à la fois de son propre évangile. *Le Canard sauvage* est une franche comédie, et même par endroits une bouffonnerie, qui tourne finalement au tragique. J'estime que c'est ainsi qu'il fallait entendre et interpréter l'œuvre d'Ibsen. J'ai eu l'impression que M. Antoine et ses camarades l'avaient trop jouée en drame, trop lentement, trop sérieusement, trop majestueusement, et qu'ainsi ils en avaient peut-être rendu l'intelligence plus difficile à une partie du public ⁽⁶³⁾ ⁽⁶⁴⁾.

Après avoir donné un résumé des trois premiers actes, le critique continue :

L'exposition est longue : elle est confuse, ou plutôt diffuse. Ces détails, nous ne les apprenons que peu à peu, à mesure qu'ils se présentent dans le cours de lentes conversations ; ils ne sont point groupés méthodiquement pour notre commodité ; nous sommes obligés de les retenir au passage et, pour ainsi parler, d'en faire nous-mêmes le total. Cela exige de nous une assez grande tension d'esprit, et cela certes passerait pour un grave défaut sur une scène française. Mais en revanche, grâce à la lenteur même de ces causeries, à cette sorte d'insouciance où l'auteur paraît être de son objet principal, grâce à l'abondance des petits faits familiers et superflus, nous avons, à un degré extraordinaire, le sentiment de la réalité du milieu où va se

(63) *Ibid.*, p. 30-31.

(64) C'est un reproche qu'on a souvent fait aux Français, d'avoir joué Ibsen « au ralenti ».

passer l'action ; nous sommes vraiment « dépayés », nous avons vraiment vécu, pendant une heure ou deux, avec la famille Ekdal.

Et maintenant l'action va commencer. Cette vie paisible de deux maniaques, d'une enfant rêveuse et d'une excusable brute, va être irréparablement troublée..... Et qui fera tout ce mal ? Un apôtre, un croyant, presque un saint : Grégers..... Et ce mal, c'est au nom de l'Idéal qu'il le fera ⁽⁶⁵⁾.

Je vous le disais bien que cette étrange comédie d'Ibsen « blaguait » le reste de son répertoire, et l'idéal, et la vie intérieure, et la morale absolue, et le tolstoïsme et, déjà, le desjardinisme, si j'ose m'exprimer ainsi. C'est dans l'œuvre du grand poète norvégien, comme un accès de désespoir philosophique, un désespoir qui se venge par un âpre et long ricanelement. Quand ces gens du Nord se mettent à railler !.....

Mais enfin direz-vous, ce « canard sauvage » sur lequel on a tant discuté, qu'est-ce qu'il signifie ? ⁽⁶⁶⁾

Lemaître n'y voit « rien de bien compliqué ». C'est un oiseau qui joue un rôle dans la pièce, et c'est aussi un symbole. Puis il cite l'explication donnée par Armand Ephraïm qui lui avait écrit une lettre à propos du canard sauvage :

.....Pourquoi de très fins lettrés, comme il s'en rencontre quelques-uns parmi les critiques de nos grands journaux, se sont-ils donné tant de mal pour ne pas comprendre le symbolisme d'Ibsen ? Y a-t-il rien de plus simple au fond ? Un oiseau sauvage (supposez un instant que ce soit un aigle) est tombé dans la boue et dans la vase ; on l'a ramassé, il s'est laissé domestiquer et a même fini par engraisser dans la servitude. Un fou, un apôtre arrive, et il compare à cet oiseau tantôt le vieil Ekdal, tombé lui aussi dans la boue, tantôt Hjalmar Ekdal qui s'est laissé domestiquer et a engraisé dans les douceurs de la servitude.

Voilà tout. Qu'y a-t-il de si obscur, de si étrange ? A-t-on été dérouté parce qu'Ibsen, au lieu d'un aigle, a choisi un oiseau de son pays, un canard sauvage ? Mais ce canard sauvage est-il plus bizarre que l'aigle, « pauvre oiseau plumé », que Hugo fait bouillir « dans une marmite infâme » et qui ne choque nullement nos Parisiens les plus spirituels ?

Remarquez que le symbolisme de Nicolas Boileau, oui, de Boileau lui-même, est bien plus difficile à accepter que celui d'Ibsen. Quand le Rhin tranquille et fier du progrès de ses eaux secoue sa barbe limoneuse, c'est un symbole assez *corsé*.

(65) *Impressions de théâtre*, 6^e série, p. 34-35.

(66) *Ibid.*, p. 41.

Seulement c'est un symbole classique et il ne nous étonne plus parce que toute notre enfance s'est passée sinon à comprendre, du moins à révéler le symbolisme grec et latin. Mais n'est-il pas singulier que, trois cents ans après Shakespeare et cent ans après Goethe, on affecte encore en France de ne pas comprendre un auteur parce qu'il prend pour terme de comparaison, dans un drame, un oiseau qui n'est pas consacré par la mythologie grecque !

Le critique des *Débats* trouve que « tout cela est juste », mais il lui « semble que M. Ephraïm veut avoir trop raison,... il néglige certains passages qui compliquent et obscurcissent le symbole ». Lemaitre poursuit :

Ce canard sauvage, qui fut libre et qui maintenant engraisse dans un grenier, représente très exactement le vieil Ekdal et son fils Hjalmar, lesquels, nés généreux, mais déprimés par d'anciens malheurs, vivent béatement et lâchement des bienfaits de l'homme qui les a déshonorés..... (67)

Or, dans la suite du drame, les Ekdal sont comparés, tantôt au canard se devant dans le grenier, tantôt au canard plongeant dans la mer. En d'autres termes, la même phase de la vie des Ekdal est figurée tour à tour par deux moments différents de la vie du canard. De là, un peu d'obscurité.....

Il est vrai qu'on soupçonne, ailleurs, que, dans la pensée d'Ibsen, les deux symboles n'en font qu'un. Comment cela ? C'est que le grenier où vit le canard, et qui n'est d'abord qu'un simple grenier, devient, à un certain moment, un grenier symbolique..... (68)

Ainsi, ce grenier, où ce canard vit dans l'ignominie d'une confortable servitude, est encore, métaphoriquement, le fond de l'Océan où le noble oiseau a été précipité autrefois... Et ce grenier, qui représente également les ténèbres morales où les Ekdal se sont enfoncés à la suite d'une ancienne faute, figure, en outre, pour le vieil Ekdal, la forêt vierge où il chassait jadis, et, pour Edwige, l'inconnu du vaste monde. Il faut avouer que tant de significations diverses du même grenier et du même canard embrouillent un peu l'entendement du spectateur. Mais enfin, ou s'en tire avec un peu d'attention et de patience, et c'est tout ce que j'ai prétendu.

Cet énigmatique grenier a d'ailleurs un avantage. Ce qu'il est pour la petite Edwige nous montre et nous fait comprendre et mesurer la naïve puissance d'imagination et la profondeur de sensibilité de cet aimable enfant..... Oui, le grenier aux rêves

(67) *Ibid.*, p. 41-43.

(68) *Ibid.*, p. 44.

explique l'exaltation morale qui pousse cette enfant, dès l'instant où elle ne se croit plus aimée, à s'évader de la vie, à s'en aller volontairement dans un inconnu encore plus beau que la féerie du grenier et plus mystérieux que les « profondeurs de la mer »..... (69)

« Le *Canard sauvage*, écrit Auguste Ehrhard dans son volume sur Ibsen, est déjà quelque chose de plus qu'une allégorie.... Ce canard est le symbole de l'homme qui par la misère de sa nature est condamné à vivre dans les ténèbres et dans la boue; il ne faut pas essayer de le faire remonter à la lumière. Ce que l'auteur ajoute à l'allégorie, c'est la poésie de l'au-delà » (70). D'autre part, M. Ehrhard trouve que l'exposition laisse à désirer :

Le début du *Canard sauvage* est indigne d'Ibsen. Des domestiques causent entre eux et nous expliquent ce qui se passe. On ne comprend pas que le plus original des auteurs de ce temps ait eu recours à un procédé aussi banal. Après cette entrée en matière, qui a du moins le mérite d'être brève, il y a un lever de table qui n'est pas des plus heureux. Un monsieur gras et pâle, un monsieur chauve, un monsieur myope échangent leurs appréciations sur le dîner, et essayent de faire de l'esprit avec une dame qui joue le rôle de maîtresse de maison. Cela est assez laborieux. Le dialogue n'a point l'allure lestée d'une scène analogue de *Francillon*. Mais comme ces défauts vont être vite rachetés ! Un peu gauche d'abord, le drame se déroule ensuite avec un naturel, une richesse et une puissance inouïs. Le poète y dépense un talent prodigieux et les dons les plus variés. Il nous fait passer du pathétique le plus émouvant à des détails de la plus amusante drôlerie, de l'ironie la plus fine au comique épais. Une poésie délicate se rencontre avec la peinture de la réalité triviale (71).

Ernest Tissot écrit de Genève que « des pièces comme le *Canard sauvage*, ont tort en tant qu'œuvres d'art parce qu'elles ne sont pas assez belles, c'est-à-dire parce qu'elles manquent de simplicité et de sérénité... Le milieu, dit-il, est pauvre, les personnages vulgaires, l'action complexe, énigmatique, pleine de réminiscences de Dickens, de Daudet, de Björnsen (*le Nouveau Système*). Et puis un canard boiteux,

(69) *Ibid.*, p. 46-47.

(70) *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, p. 346.

(71) *Ibid.*, p. 372-373.

est-ce un bien digne symbole de l'âme humaine ? Je préfère l'aigle que l'on délivrait sur les bûchers funéraires des empereurs romains — l'image était plus belle » (72).

D'accord avec Verhaeren, Iwan Gilkin, directeur de *la Jeune Belgique*, revue conservatrice, trouve le *Canard sauvage* imparfait et dangereux. « Qu'importe qu'Ibsen n'ait point voulu que Relling soit son porte-parole si le public le prend pour tel ? » (73) La conclusion du public sera : « Vivons ! aveuglons-nous, attachons-nous au mensonge, puisque le mensonge fait vivre. Les affamés de justice sont des criminels ! » (74)... Il ajoute : « Le poète Emile Verhaeren a vu comme nous l'impression produite sur le public... Emile Verhaeren dit aussi que l'on « admire immodérément » le drame d'Ibsen. Nous partageons cette opinion. Selon notre sentiment, ce drame est mal construit. Le fameux symbole du *Canard sauvage*... est d'un enfantillage ridicule... On pourrait sans trop d'injustice définir la pièce : un drame réaliste dans l'atelier d'un photographe avec une allégorie dans le grenier » (75).

D'après M. Gilkin le plus grave défaut d'Ibsen serait le manque de « point de vue ». Son œuvre fait penser à certaine « caricature de Hogarth, où l'on voit à une fenêtre se pencher un personnage qui pêche à la ligne et qui tire un poisson d'un étang à plusieurs kilomètres de là, tandis que l'enseigne de l'hôtellerie, construite au premier plan, est cachée à demi par un arbre qui se dresse à l'horizon ». Puis, c'est « une grossière faute d'esthétique » que dans la maison de fous décrite par Ibsen « l'homme qui formule les vérités qu'il faut dire sur ces démenées, sur ces vices... débite, en même temps et sur le même ton, d'odieux mensonges. C'est un gredin... » En somme, *le Canard sauvage* est « un drame très imparfait et très dangereux qui suscite dans le public des sentiments bas et révoltants » (76).

Gustave Frédéric ne redoute pas pour le public belge l'influence morale de ce drame où tout « flotte jusqu'au qua-

(72) *Le Drame norvégien*, p. 113.

(73) *La Jeune Belgique*, 1892, p. 186.

(74) *Ibid.*, p. 187.

(75) *Ibid.*, p. 187.

(76) *Ibid.*, p. 187.

trième acte, dans des brumes scandinaves... La majorité des spectateurs, dit-il, n'a presque rien compris aux événements et aux caractères du *Canard sauvage*, et les différents symboles de la pièce... tout cela a semblé obscur, étrange, d'une diffusion bizarre sans contours précis ». Le critique déplore le manque de préparation dans ces drames qui évoluent dans des obscurités qui « ne se dissipent pas toujours, puisque les admirateurs, les initiés, ne sont pas d'accord sur le sens, la leçon morale de telle œuvre, la signification de tel symbole... » Il ajoute : « Cette façon norvégienne d'entendre le théâtre a ses profondeurs avec ses lenteurs... Mais il n'est pas probable que nos publics non septentrionaux, avides de précision, de rapidité et de clarté, acceptent jamais cette poétique enténébrée. Dites que nous ne sommes pas capables de l'attention, de la pénétration ».

Il convient pourtant que certains personnages sont pris sur le vif : « Ce Delobelle scandinave est d'une réalité excellente... Cette Hedwige est une figure charmante et bien originale... nous la comprenons ; elle est séduisante avec clarté...

Et le canard ? Est-ce un symbole, un moyen dramatique ou du pittoresque scandinave ? Tout ce que vous voudrez. Avouons que le sens poétique ou tragique du canard nous échappe » (77).

Le critique de *la Plume*, organe des symbolistes, consacre quelques lignes à la représentation du *Canard sauvage*. Il signale d'abord la surprise de certains spectateurs qui s'attendaient à trouver autre chose au Théâtre-Libre :

Ah ! la bonne tête qu'ils faisaient dans les couloirs !

C'est qu'il faut vraiment une attention soutenue et presque du recueillement pour saisir les très délicates nuances de ce drame intime et familial, ennuagé de symbolisme et qui est comme le reflet du pâle soleil de Norvège. Un critique, sorte de mouche qui se pose de ci de là avec le ridicule bourdonnement des inutiles insectes, avoue simplement qu'il s'est échappé pour aller à l'*Eldorado*. D'autres déclarent qu'ils n'y comprennent rien ; enfin il ne faut pas oublier les braves dames qui attendaient impatiemment l'arrivée en scène du coincoinnant canard sauvage (78).

(77) *L'Indépendance belge*, 23 mars 1892.

(78) Marcel Baillot : *la Plume*, 15 mai 1891.

Auguste Vitu, critique du *Figaro*, convient que ce drame choque un peu les traditions françaises :

Il serait bien difficile non moins qu'injuste de juger le nouvel ouvrage de M. Ibsen d'après..... les traditions classiques de notre théâtre. Il ne serait pas plus aisé d'en analyser les éléments complexes, rêverie septentrionale, pessimisme et photographie mêlés.....

La pièce repose sur une donnée très sérieuse, très dramatique et très forte, doublée d'une donnée symbolique qui n'a aucun rapport avec elle.

.....La pièce est fort curieuse à voir et fait passer devant les spectateurs des tableaux d'intérieurs scandinaves qui paraissent pris sur le vif. Le public du Théâtre-Libre n'a pas semblé prendre très au sérieux la pièce d'Ibsen ; en dehors du premier acte très sobrement conçu, on a paru plus souvent décontenancé qu'intéressé.

C'est le personnage d'Hedwig qui a surtout impressionné le critique ; « quelque jugement qu'on porte sur la pièce d'Henrik Ibsen », il « est absolument délicieux... » (79)

On connaît la tendance chauvine de Mme Juliette Adam ; dans sa revue, pourtant, elle donnait volontiers de la place aux auteurs étrangers :

Le symbolisme du canard qui donne son titre à l'œuvre ne laisse pas que d'être un peu compliqué, écrit Marcel Fouquier. C'est tout ensemble le vieux père Ekdall, un éclopé de la bataille pour la vie. Hjalmar Ekdall engraisé dans son coin où tout le monde veille à ce que rien ne lui manque, Hedwige elle-même, joyeuse et libre jusqu'au jour où ce gaffeur mystique de Grégers entreprend de sauver son bonheur menacé.....

Avec ses bizarreries et ses beautés, cette œuvre sort de la platitude ordinaire où nous pataugeons trop souvent. La philosophie qui s'en dégage est parfaitement vraie : elle consiste à constater que le mensonge est un bienfait pour l'homme. En matière conjugale notamment, c'est la thèse du vaudeville *Doit-on le dire ?* C'est sans ironie que je parle vaudeville, car si l'action est dramatique, le personnage d'Hjalmar est un personnage comique. En forçant la note, le « réformateur » qui veut fonder le bonheur des ménages sur l'infidélité de la femme peut être aussi un comique. Mais il est représenté d'allure farouche et tragique, et l'on le voit jouer par Mounet-Sully, tandis que le rôle d'Hjalmar irait à merveille à Lassouche. Ce mélange du tragique et du vaudevillesque est la caractéristique

(79) *Figaro*, 28 avr. 1891.

de l'œuvre d'Ibsen et la fait fort étrange pour nous. Il faut ajouter qu'elle est pleine de détails d'une minutie fatigante, de conceptions singulières. Mais, à côté de cela, Hedwige, la jeune fille innocente qui meurt au premier contact avec la vérité, l'Agnès tragique, l'Ophélie bourgeoise est admirable ⁽⁸⁰⁾.

L'article de Léo Claretie souligne à l'emporte-pièce la différence entre les gens du Midi et les gens du Nord :

C'est une sensation bien curieuse, dit-il, de voir représenter à Paris un drame écrit par un Norvégien..... Son théâtre offre le plus haut intérêt pour les curieux, les dilettantes de l'art, les amateurs d'impressions neuves et rares ; son genre de talent heurte trop franchement notre caractère national pour qu'il attire et arrête jamais chez nous le grand public. Sa sombre philosophie, son pessimisme amer, ses théories désespérantes sur la vie, son âcreté vigoureuse, l'énergie brutale de ses peintures conviennent au milieu où il les produit, aux gens du Nord à la cervelle recuite dans l'alcool, blasée et blindée contre les violentes émotions, flegmatiques et sans nerfs. Sa saveur est trop forte pour nous.....

Le *Canard sauvage* a étonné les uns et séduit les autres. Pourquoi ce titre ?..... n'y aurait-il pas là un de ces vagues symboles comme les affectionnent les imaginations rêveuses du Nord ? ⁽⁸¹⁾

Le critique convient que Hjalmar « est un type bien vivant avec ses illusions d'activité dans sa flânerie perpétuelle... » Puis il continue :

Ce drame est étrange, mais vigoureux, d'une force brutale, inouïe, inconnue dans notre art national. Il vous secoue rudement, vous étreint sans pitié. On y reconnaît l'art un peu barbare d'un peuple engourdi de froid, épaissi par l'alcool et l'huile sur lequel il faut frapper fort pour qu'il ressente une sensation. Cet art très particulier écrase et meurtrit nos nerfs, habitués à plus de ménagements. De plus, tous ces personnages sont dans un état d'âme rêveur, extatique, fait de mystère et d'insondables profondeurs, qui nous étonne parce que nous ne le connaissons pas. Le drame..... nous semble curieux comme un bibelot venant de très loin. A ce point de vue le réalisme y est intéressant, d'un intérêt ethnographique pour ainsi dire. Les voisins et amis de Hjalmar, buveurs et noceurs..... sont bien de leurs pays. Il y a des scènes exquises, comme celle où Hjalmar revient d'un dîner riche pendant que sa fille attend

(80) *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1891, p. 437-438.

(81) *Revue encyclopédique*, 1891, p. 389.

avec impatience les bonnes choses qu'il a dû lui apporter : mais le père distrait a oublié, il n'a que le menu à lui offrir. On sent là un souci de reproduire dans le détail les moindres scènes de la vie banale, et l'art en est minutieusement savant ⁽⁸²⁾.

On devine combien le canard et le grenier symboliques ont dû sembler incompréhensibles à Sarcey qui prétend qu'au théâtre « il n'y a que ce qu'on voit qui existe ». Dans un compte rendu très amusant, il formule ses griefs contre ce drame exotique :

J'aurais préféré une adaptation si la pièce avait dû paraître sur un vrai théâtre ; car il eût mieux valu, s'adressant à un vrai public, proposer à des auditeurs français une œuvre mieux accommodée aux oreilles françaises.....

Et c'est, pour le dire en passant, un service signalé que nous rend là Antoine, et dont je lui sais un gré infini. Vous savez que je suis un adversaire déclaré des théories en vertu desquelles le Théâtre-Libre s'est fondé ; mais je suis enchanté qu'il existe. Je rends toute justice à l'énergie de l'homme qui l'a organisé et qui en maintient le succès persistant. Songez donc que, s'il ne nous avait pas donné le *Canard sauvage*, nous en aurions eu pour dix ans à entendre chanter les louanges du Shakespeare norvégien ; il va nous débarrasser bientôt en nous jouant la *Princesse Maleine*, d'un autre faux Shakespeare belge ou flamand, Maeterlinck, dont on nous rabat les oreilles à cette heure. Grâce à lui, j'imagine que dans quelques années, on finira par découvrir un certain Français, nommé Scribe, qui avait tout de même le sens du théâtre et qui a écrit des œuvres vraiment amusantes, des œuvres dont le premier mérite était d'être claires.

Celles d'Ibsen ne le sont point.....

Ibsen ne prend jamais soin de vous présenter ses personnages, non plus que de vous exposer l'idée ou la donnée de sa pièce. Les personnages arrivent sur la scène et se mettent à causer de leurs affaires, sans que nous sachions qui ils sont eux-mêmes et quelles sont ces affaires. Durant les deux premiers actes il est impossible, mais absolument impossible, malgré l'attention la plus soutenue, de deviner de quoi il est question, pourquoi les gens qui parlent disent ces choses et non d'autres. C'est la bouteille à l'encre.

Peu à peu, l'action s'éclaircit, les caractères se dévoilent ; on voit quelques traits de lumière épars dans ces ombres. Oh ! l'on ne saisit pas tout ; il reste des points obscurs..... On continue ainsi de marcher, les mains en avant, à tâtons, jusqu'au dernier acte, où un personnage (c'est un médecin dans la pièce

(82) *Ibid.*, p. 390.

d'Ibsen) révèle le mot qui éclaire une foule de coins demeurés obscurs jusque-là ; et alors, on soupire, car il ne reste plus qu'un point, hermétiquement fermé, point qui sera comme le grand secret des francs-maçons que personne n'a jamais connu, pas même le grand maître de la maçonnerie, et ce point, c'est celui sur qui le drame tout entier repose : c'est le canard sauvage.

Ah ! ce canard sauvage, personne au grand jamais, non personne, ni vous qui avez écouté la pièce, ni Lindenlaub et Ephraïm, qui l'ont traduite exactement, ni l'auteur qui l'a écrite, ni Shakespeare, qui l'a inspirée, ni Dieu ni diable, non, personne ne saura ce que c'est que le canard sauvage, ni ce qu'il fait dans la pièce, ni ce qu'il signifie, ni à quoi il rime. Mais canard à part, vers la fin du troisième acte, on commence à comprendre la pièce, et on l'a presque comprise, par un effort rétrospectif, vers la fin du cinquième : toujours canard à part, bien entendu. Oh ! je ne me flatte pas d'avoir compris le canard ; ne comptez pas sur moi pour vous l'expliquer. J'ai déjà vu sur ce canard énigmatique un certain nombre d'exégèses ; elles ne m'ont pas satisfait ; les uns l'ont accomodé aux olives, les autres à la rouennaise, les autres aux ronds d'orange ; moi, je n'ai point de sauce particulière à vous proposer. Je n'oserais pas confesser que je ne sais pas encore ce qu'a voulu dire Ibsen, s'il n'était pas convenu que je suis un être dépourvu de toute intelligence. Je ne puis donc pas, par cet aveu, aggraver l'opinion que professent de moi les amateurs du *Canard sauvage* ⁽⁸³⁾.

Pour donner le compte rendu, Sarcey avoue qu'il sera forcé d'user des procédés français et de mettre dans le récit du premier acte les notions nécessaires pour le comprendre et que l'auteur ne révèle que dans le dernier :

Ainsi voilà la maison d'Hjalmar : un vieux fou, le chasseur d'ours ; un détraqué, le photographe ; la fille, une assez aimable personne, qui n'a d'autre coup de marteau que sa tendresse outrée pour le canard ; sa mère, une insupportable vieille, et, au grenier, le canard et les lapins, personnages invisibles et muets, dont l'un, le canard jette son ombre sur toute la pièce..... ⁽⁸⁴⁾

.....tous les personnages d'Ibsen étaient des illusionnés..... illusionné ce vieux chasseur..... ; illusionné, le faux artiste, l'inventeur raté ; illusionnée la petite fille qui vit dans un rêve de poésie mystique. Un prétendu sage, un illusionné de la sagesse leur enlève ces illusions et les voilà tous horriblement malheu-

(83) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 337-340.

(84) *Ibid.*, p. 341-342.

reux, et la petite fille succombant à son chagrin, préfère le suicide à l'évanouissement de son rêve.

Mais, mon Dieu ! que tout cela est peu clair ! La pièce, en somme, a paru déconcerter et ennuyer le public. Est-ce à dire qu'elle soit indifférente ? Non, sans doute ; elle est obscure, elle est incohérente ; elle est insupportable. Mais il s'en dégage (à la réflexion plutôt que sur le premier moment) une impression profonde ⁽⁸⁵⁾.

Sans transiger avec le canard, il termine sur cette note de tolérance :

Le rôle du photographe est curieusement observé ; celui de l'illuminé Gregers est d'un rendu étonnant ; il y a surtout un personnage qui est délicieux, c'est celui de la petite Hedwig, toujours canard à part. C'est bien la jeune fille innocente, tendre, rêveuse, avec un je ne sait quel goût de phraséologie mystique, qui paraît pleine de saveur sur les lèvres de cette vierge du Nord ⁽⁸⁶⁾.

Nous avons tenu à donner en détail les premières impressions des critiques, qui dans les *Revenants* ont vu plutôt Ibsen le réaliste et dans *le Canard sauvage* y ont adjoint Ibsen le symboliste. Un public restreint a vu ces deux drames au Théâtre-Libre, tandis qu'entre 1892 et 1898, sauf pour *Maison de Poupée* montée au Vaudeville et pour quelques pièces jouées par des amateurs ⁽⁸⁷⁾, le drame scandinave fut jugé d'après les représentations données au Théâtre de l'Œuvre, dont nous avons déjà signalé la tendance symboliste.

Un des fondateurs de ce théâtre, Camille Mauclair, qui venait d'écrire un essai d'esthétique et de métaphysique ⁽⁸⁸⁾, a très bien résumé les courants qui, à cette époque, contribuèrent à diviser les critiques en deux camps hostiles :

..... les événements anarchistes prirent une importance considérable, passionnèrent les jeunes lettrés. Dans une même querelle se mêlèrent l'indépendance d'opinions, l'opposition au gouvernement, le goût de la littérature nouvelle, la sympathie philosophique pour l'individualisme anarchiste, et l'acceptation des

(85) *Ibid.*, p. 344.

(86) *Ibid.*, p. 344.

(87) *La Dame de la Mer*, jouée par les « Escholiers », *Maison de Poupée*, *Un Gant*, *Léonarda*, *Jean Gabriel Borkman*, *Solness le Constructeur* joués dans des salons.

(88) *Eleusis*, Paris, 1894.

théories internationalistes et des arts d'outre-frontière, d'une part : de l'autre, la réprobation des attentats, le refus d'examiner les théories libertaires, le maintien de la tradition française de « clarté », chère aux admirateurs des romans sans art réel, et l'antipathie des éléments esthétiques ou philosophiques venus d'ailleurs. Les écrivains se mêlant activement à la lutte sociale qui grandissait sous leurs yeux, Ibsen parut volontiers, aux uns l'annonciateur éloquent d'une morale de la personnalité et de la conscience, aux autres le théoricien de principes dangereux.

Ce fut à ce moment que *L'Œuvre* inaugura, après la première phase de surprise, et la seconde de demi-succès, la troisième phase de l'influence ibsénienne. Successivement furent représentés *Rosmersholm* [1893], qui fut accueilli d'enthousiasme, *l'Ennemi du Peuple* [1893], qui provoqua une tempête par ses énoncés antigouvernementaux, *Solness le Constructeur* [1894], qu'on trouva obscur et qui pourtant est une des plus nobles choses qu'Ibsen ait signées, le *Petit Eyolf* [1895], bien jugé, et *Brand* [1895], grande synthèse dramatique, touffue, inégale, merveilleuse et inachevée, qui secoua l'opinion une fois de plus. Cette série de manifestations ⁽⁸⁹⁾ fut décisive. Les traductions de l'œuvre ancienne du dramaturge, les biographies, les interviews, les portraits, les notices annoncèrent au monde qu'une force nouvelle, en dépit du nationalisme étroit des illettrés et des hommes de mauvais vouloir, était imposée aux réflexions de la France idéologique. Ibsen y fut célèbre, vingt ans en retard sur l'Europe centrale, il est vrai, mais il le fut ⁽⁹⁰⁾.

Au lieu de suivre l'ordre strictement chronologique des représentations, nous nous proposons de grouper les opinions sur ces drames autour des courants dont ils ont paru exprimer les idées. Comme on était en plein symbolisme, les partisans de cette école se sont emparés de l'œuvre ibsénienne. Déjà en 1889, dans sa notice sur *Maison de Poupée*, le comte Prozor donna l'exemple :

On a objecté, dit-il, non sans quelque apparence de justesse, à ceux qui trouvent singulièrement brusque le changement à vue qui s'opère en Nora durant sa dernière scène avec son mari, que l'auteur, après avoir donné autant de réalité que possible à ses personnages pendant toute la durée de l'action, leur en-

(89) Ecrit en 1896, l'article de Camille Mauclair ne fait pas mention des *Soutiens de la Société*, de *Peer Gynt*, de la *Comédie de l'Amour* et de *Jean Gabriel Borkman*, qui n'avaient pas encore été joués.

(90) *Ibsen en France* (Arte, *Revista internacional*, (Coimbra), vol. I, p. 192-193).

lève ce manteau au dénouement, alors qu'il s'agit de tirer de la pièce tout l'enseignement moral qu'elle comporte, et les présente franchement pour ce qu'ils sont, pour ce que sont toutes les figures des drames d'Ibsen : des symboles ⁽⁹¹⁾.

Sarcey a de la peine à admettre cette idée : ...« nous... ne nous doutions pas que Norah, cette jeune femme enjouée que nous eussions crue échappée du répertoire de Sardou, fût un symbole scandinave, le symbole de la revendication du droit qu'a chaque être vivant à la possession de soi-même » ⁽⁹²⁾. On lui a également expliqué le symbole dans *les Revenants*. Il écrit dans le même article : « ...La pluie... du soleil ! C'est le soleil qui manque, et ce soleil à la dernière scène symbolise la joie de vivre retrouvée » ⁽⁹³⁾. Nous connaissons déjà son opinion du canard symbolique, il n'y a pas lieu d'y revenir.

Si Sarcey s'écrie : « Mais, mon Dieu, que tout cela est peu clair ! », Henry Bordeaux, au contraire, prétend que l'esprit latin peut s'en accommoder. Il écrit en 1894 : « Mais le réalisme d'Ibsen ne suffirait point à singulariser son art, s'il n'y joignait cet étrange symbolisme qui démesurément en prolonge l'impression... Ces symboles, quoi qu'en aient pu dire des critiques sans conséquence, ne répugnent aucunement à nos esprits latins désireux de lumière. Ils éclairent la vie d'un jour mystérieux et nous pénètrent doucement comme les simples et merveilleuses paraboles de l'Evangile... » ⁽⁹⁴⁾

Après avoir cité le canard sauvage qui ne désire plus la lumière, il continue : « Les morts reviennent à *Rosmersholm* sous la forme de chevaux blancs qui passent dans la nuit sombre : ainsi reviennent nos doutes et nos inquiétudes de pensée. Et ce sont des *revenants* opiniâtres, toutes ces idées reçues sans contrôle que les générations se transmettent et dont le mensonge semble prescrit par la tradition ». L'étranger dans *la Dame de la Mer* « symbolise la tentation du Rêve et de l'Inconnu qui tourmente parfois notre vie et appelle

(91) Notice sur *Maison de Poupée*, traduction Prozor, Perrin, 1927, p. 142.

(92) *Henrik Ibsen en France (Cosmopolis*, juin 1896, p. 748).

(93) *Ibid.*, p. 746.

(94) *Henrik Ibsen — Réalisme et Symbolisme (Mercure de France*, sept. 1894, p. 64).

notre pensée anxieuse. Et dans *Solness le Constructeur*, Hilde incarne la Jeunesse...

Ce don du symbolisme s'allie chez Ibsen à un don prodigieux de suggérer ses visions. Il les fixe en la mémoire par des scènes inoubliables où tressaille toute la mystérieuse poésie des peuples du Nord. Et il cite comme exemple « la scène finale des *Revenants* où les lumières aurorales éclairent le drame le plus poignant que puissent imaginer les hommes » ⁽⁹⁵⁾.

Examinons un peu plus en détail ces drames soi-disant symboliques.

Dans la préface de *la Dame de la Mer*, les traducteurs, MM. Chenevière et Johansen, conviennent que l'on s'étonnera « du langage symbolique, du double langage que parlent certains personnages » ⁽⁹⁶⁾, car « malgré sa préoccupation sincère de peindre la vie telle qu'elle est, il [Ibsen] met en scène, à côté de personnages très vivants et d'une réalité surprenante, des êtres qui paraissent appartenir à un autre monde et parlent un langage mystique, symbolique, plein de sous-entendus » ⁽⁹⁷⁾. Ils ajoutent : « Ceux-là sont les apôtres des idées d'Ibsen » ⁽⁹⁸⁾.

Paul Ginisty, qui devint plus tard directeur de l'Odéon, s'intéressa beaucoup au drame scandinave. Du reste, il avait visité la Norvège où il avait fait la connaissance d'Ibsen. Pour M. Ginisty, ce drame reste « un des plus étranges qu'ait écrits le vieux penseur norvégien, et où s'atteste le plus complètement sa personnalité ». Il poursuit :

L'action y revêt sans cesse une forme symbolique : les personnages y vont, plus que jamais, jusqu'au bout de leur rêve et de leur caractère, et, au milieu d'obscurités redoutables, éclatent manifestement les lueurs d'un génie puissant. Enfin, plus qu'ailleurs peut-être, une poésie profonde, la poésie pénétrante et mélancolique du Nord, est épanchée dans cette pièce singulière où se mêle un élément fantastique.

La Dame de la Mer, c'est..... la lutte entre l'idéal et la réalité..... Pour nous, Ellida serait simplement une névrosée..... Mais cette complexe personne va servir à Ibsen pour démontrer qu'il

(95) *Ibid.*, p. 64-65.

(96) *La Dame de la Mer*, préface, p. IV.

(97) *Ibid.*, p. II.

(98) *Ibid.*, p. II.

faut laisser l'être humain discuter avec lui-même en face des tentations de la vie et de son imagination, afin qu'il supporte seul la responsabilité de ses actes ⁽⁹⁹⁾.....

Aussi Ibsen développe-t-il sa théorie de la liberté individuelle en même temps que sa conception de la vie conjugale, fondée sur une entière communauté de vie et de pensée. Je ne puis m'empêcher de songer, cependant, que, sans tant de symbolisme, nos vieux fabliaux, dans leur simple observation narquoise, avaient déjà préconisé, comme le meilleur moyen de dompter une femme, de faire semblant de se ranger à son avis..... Chez Ibsen, cela devient, pour nombre de gens, une trouvaille admirable.

Je confesse, pour moi, que la séduction de *la Dame de la Mer* me semble venir surtout de ce qui est la pure fiction poétique, de cette incarnation mystérieuse du rêve dans la figure de cette sorte de revenant qu'est le marin, demeurant dans le vague comme en un conte légendaire, de ce perpétuel accompagnement de voix troublantes de la mer qui murmurent aux oreilles d'Ellida le chant perfide des illusions et des mirages. Le poète, ici, m'intéresse plus que le philosophe ⁽¹⁰⁰⁾.

D'après Auguste Ehrhard, Ellida souffre d'un mal moral; elle a besoin d'indépendance, et le marin et la mer représentent pour elle la liberté. « *La Dame de la mer*, dit-il, marque l'apogée de ce système qui combine avec des faits scientifiquement étudiés et compris d'autres faits restés mystérieux, avec la vision nette des choses le sentiment vague des forces occultes, l'infini avec le fini » ⁽¹⁰¹⁾.

Francisque Sarcey, après avoir avoué qu'il ne comprend « pas grand' chose aux drames d'Ibsen, en général, et en particulier à ceux qui sont symboliques », dont *la Dame de la mer* est justement « un des plus symboliques » ⁽¹⁰²⁾, prétend que si M. Ehrhard ⁽¹⁰³⁾ « avait vu jouer, sur un théâtre, quelques-unes des pièces sur lesquelles il se pâme, il rabattrait quelque peu de son admiration » ⁽¹⁰⁴⁾. L'héroïne du drame ayant prétendu dans une conversation que les hommes ne sont pas faits pour vivre sur la terre, qu'ils seraient plus heureux sur la mer ou dans la mer, Sarcey cite l'explication du symbole donnée par M. Ehrhard :

(99) *L'Année littéraire*, 1892, p. 100-101.

(100) *Ibid.*, p. 105-106.

(101) *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, p. 347-348.

(102) *Quarante Ans de théâtre*, p. 346.

(103) Professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand.

(104) *Quarante Ans de théâtre*, p. 347.

Ce dialogue..... si on le prenait à la lettre, pourrait sembler légèrement absurde. Mais ce ne sont là que des manières de parler. L'homme né pour vivre dans la mer où sur la mer, c'est l'homme né libre. La vie sociale détruit sa liberté. L'animal terrestre regrette l'élément auquel il a été arraché. L'homme regrette l'âge d'or où tout ce qui lui plaisait était permis. Il a perdu la joie de vivre. La dame de la mer va nous dire à quelle condition il peut s'acclimater sur le continent et retrouver le bonheur..... (105)

A en croire Sarcey, la conversation qu'Ehrhard trouve « *légèrement absurde*, le public, qui ne sait pas, lui, qu'il y a un symbole là-dessous, qui ne sait pas même ce que c'est qu'un symbole, la trouve parfaitement absurde et n'en comprend pas un traître mot ». Il ajoute : « Moi, quand on me dit une chose sur la scène, je la prends argent comptant et n'y entends point malice ; je ne viens pas dans une salle de spectacle pour deviner des énigmes » (106).

D'après Gustave Larroumet, *la Dame de la Mer* « est une étude de névrosée, c'est aussi une marine, dans laquelle la mer est comme le fond immobile et changeant d'une enquête psycho-physiologique ». Puis il suit l'exemple de Jules Lemaitre et nous indique où tout cela est à trouver dans la littérature française : « La névrosée, hélas ! est partout dans notre littérature depuis cinquante ans, et la mer a été pour M. Zola le prétexte d'une étude ample et puissante ; j'avoue qu'après avoir lu *la Dame de la mer*, je sens plus vivement la saveur française du *Flibustier* de M. Richepin et de *la Mer* de M. Jean Jullien » (107).

On ne s'étonne pas que Gustave Kahn, — un des premiers à pratiquer le vers libre, s'il n'en fut pas l'inventeur, — ait été frappé par la poésie de l'œuvre, et estime que ce drame offre « de fortes analogies avec le poème wagnérien du *Vaisseau-fantôme*... » Il précise :

Quand nous disons que *la Dame de la mer* évoque un perpétuel parallélisme avec le poète wagnérien, nous n'entendons pas seulement dire qu'Ibsen a dû penser à la vieille légende du Hollandais volant..... mais encore que le poème wagnérien

(105) *Ibid.*, p. 348-349.

(106) *Ibid.*, p. 349.

(107) *Nouvelles Etudes de littérature et d'art*, p. 314.

a influé en son esprit, sur la conception de son décor et de l'agencement de ses scènes ; rien d'extraordinaire, d'ailleurs, à cette attentive étude par un dramatisse purement littéraire, d'un dramatisse plus complexe, rien de plus simple qu'un écrivain aux moyens courts et sobres, ait voulu utiliser à sa manière les procédés d'un chanteur en les adaptant à la mécanique de son art particulier ⁽¹⁰⁸⁾.

Jules Lemaître s'accorde avec Gustave Kahn à voir des éléments poétiques dans cette pièce, qui, d'ailleurs, ressemblerait beaucoup à certaine œuvre française.

La Dame de la mer, dit-il, est un poème dramatique plutôt qu'un drame. La plupart des personnages y sont exhaussés jusqu'au symbole, et la Nature (qui est, ici, la mer) y est intimement mêlée au drame humain ⁽¹⁰⁹⁾..... Et la mer symbolise « ce qui tente, ce qui attire, ce qui entraîne vers l'inconnu », et « l'étranger » symbolise la mer. Et c'est pourquoi Ellida se dit fiancée à « l'étranger » ⁽¹¹⁰⁾.

Et la morale de l'histoire est celle de beaucoup d'autres pièces d'Ibsen. C'est que rien n'est plus sacré que la liberté d'une âme, et c'est, plus particulièrement, que les conventions humaines, lois, mariage, famille, etc., ne nous obligent que lorsque nous avons pu les accepter librement ⁽¹¹¹⁾.

En somme, et dénouement à part, *la Dame de la mer* n'est autre chose qu'un *Jacques* ultraseptentrional. C'est l'œuvre d'un génie très différent du nôtre, sérieux, naïf et grand, qui a le don de rafraîchir les vieilles choses, en les ressentant avec une extraordinaire intensité, et aussi en les enveloppant de poésie et de neige ⁽¹¹²⁾.

Sans tâcher d'établir des parentés pour ces drames scandinaves, M. Doumic voudrait « discerner tout à la fois dans l'œuvre ce qui en fait la saveur locale et ce qui lui donne une portée générale et une signification humaine » ⁽¹¹³⁾. Et le symbole ? « Ce qu'il conserve d'inexpliqué et d'indéterminé et de vague et de flottant, est justement ce qui en fait la valeur, et qui lui donne sa portée. Car la vérité dépasse toujours ce qu'il nous est permis d'en apercevoir avec netteté » ⁽¹¹⁴⁾. A son

(108) *La Société nouvelle*, janv.-févr., 1892, p. 166.

(109) *Impressions de théâtre*, 7^e série, p. 41.

(110) *Ibid.*, p. 45.

(111) *Ibid.*, p. 46.

(112) *Ibid.*, p. 41.

(113) *De Scribe à Ibsen*, p. 342.

(114) *Ibid.*, p. 343.

avis, les Latins doivent renoncer à tout comprendre dans l'œuvre ibsénienne :

On nous a donné successivement les *Revenants*, le *Canard sauvage*, *Hedda Gabler*, *Maison de Poupée*. Peu à peu, nous nous familiarisons davantage avec le tour d'esprit et les habitudes de pensée du dramatisse norvégien. Et surtout nous prenons pour entendre son œuvre les dispositions qui conviennent. Les bizarreries ne nous en étonnent plus. Nous ne sommes plus fâchés que certaines parties nous en demeurent fermées. Nous comprenons qu'il faut entendre les œuvres étrangères comme étrangères, c'est-à-dire en acceptant d'avance que quelque chose nous en échappe, car entre la pensée de deux peuples qui diffèrent par la race, par les origines, par les traditions, il ne saurait y avoir entière communication et pénétration absolue ⁽¹¹⁵⁾.

Rosmersholm, le premier drame scandinave joué à l'Œuvre, fut considéré par plusieurs critiques comme le chef-d'œuvre d'Ibsen. Edouard Rod parle déjà en 1889 de « ce beau drame de *Rosmersholm*, qui me semble supérieur encore aux autres » ⁽¹¹⁶⁾.

Ernest Tissot en admire également la beauté, mais y trouve pourtant des points obscurs :

Rosmersholm, c'est la plus douloureuse histoire de deux âmes supérieures qui pour avoir tenté l'une par amour, l'autre par calcul, d'échapper aux traditions de foi, de morale, de politique du Christianisme arriveront à ne plus *pouvoir* vivre — et qui, vaincus par cette lutte avec tout ce qui est plus fort qu'elles, s'en iront enfin, chercher l'apaisement dans une mort lâche au fond d'un torrent..... » ⁽¹¹⁷⁾

M. Edouard Rod jugeait en 1889, la pièce, des plus belles d'Ibsen et qualifiait les dernières scènes d'« admirables ». Il est certain que le drame tout psychique qui se joue dans ce salon familial orné de branches de bouleau et fleuri de chrysanthèmes est d'une émotion, d'une douleur et d'une beauté peu communes. Mais le sens en est si obscur, les intentions si multiples, qu'après plus de vingt lectures, je ne suis pas certain d'avoir tout compris ? ⁽¹¹⁸⁾

Charles Sarolea, critique belge, qui le premier consacra

(115) *Ibid.*, p. 342.

(116) Préface en tête de la traduction des *Revenants* par Prozor, p. XXVII.

(117) *Le Drame norvégien*, 1893, p. 114.

(118) *Ibid.*, p. 115.

un volume ⁽¹¹⁹⁾ au dramaturge norvégien, admire profondément la psychologie dans cette œuvre :

Rosmersholm, écrit-il, est de loin l'œuvre la plus fouillée et la plus profonde d'Ibsen. Aussi n'arrivera-t-elle jamais à la vogue de *Nora* et des *Revenants*. C'est une merveille de psychologie, un régal auquel on peut convier les plus délicats. D'une part, le conflit entre l'amour et le devoir, le bonheur et le crime, la liberté et le déterminisme, d'autre part, comme substratum de tout cela, le conflit entre les idées nouvelles (Rebecca, Brendel) et les idées vieilles transmises par l'hérédité (Rosmer, le recteur Kroll) ⁽¹²⁰⁾.

Henry Fouquier, critique du *Figaro*, se demande quelle sera l'influence du drame scandinave, « car, avec des étrangetés, des naïvetés, des faiblesses, que les fanatiques ne veulent pas voir, il y a dans ce théâtre d'Ibsen, une originalité et des éclairs de génie même qu'on doit étudier avec d'autant plus d'attention que l'influence de « l'âme du Nord » agit sérieusement sur les chercheurs inquiets, en quête d'une formule nouvelle pour notre théâtre, dont le moule est singulièrement usé » ⁽¹²¹⁾.

Gustave Larroumet prétend que toutes ces idées d'Ibsen ont déjà été traitées par des auteurs français :

Rosmersholm, c'est la peinture de l'honneur héréditaire et de l'influence des milieux, c'est aussi la mise en scène de l'antagonisme entre la tradition et le progrès, c'est enfin le remords d'un crime qui a réussi empêchant le criminel de jouir du succès et l'obligeant à se châtier lui-même. Balzac et Augier nous offrent une partie de tout cela, en gros ou en détail, comme application constante d'une méthode ou comme étude spéciale. Quant à la reprise du vieux sujet de *Macbeth*, M. Emile Zola l'avait tentée dans *Thérèse Raquin* ⁽¹²²⁾.

Le symbolisme non plus n'a pas été apporté par Ibsen, car « si le théâtre peut » s'en accommoder, « nous en avons

(119) *Henrik Ibsen*, 1891, la première œuvre critique écrite en français qui traite de cet auteur dramatique.

(120) *Ibid.*, p. 54-55.

(121) *Figaro*, 6 oct. 1893.

(122) *Nouvelles Etudes de littérature et d'art*, p. 313-314.

tout au moins fait l'expérience avec la *Femme de Claude* » (123).

Léopold Lacour veut bien admettre qu'on en ait fait l'expérience en France, mais il caractérise le symbolisme dans l'œuvre de Dumas comme catholique, tandis que celui d'Ibsen lui paraît essentiellement protestant.

A propos de la *Femme de Claude*, reprise (124) avec tant d'éclat par Madame Sarah Bernhardt, on a dit que M. Dumas avait fait de l'Ibsen avant Ibsen, écrit-il dans *La Revue de Paris*..... M. Dumas n'a fait que du Dumas ; et dans la *Femme de Claude*, précisément, il en a fait à outrance..... (125)

Le vrai, pour ce mot : « de l'Ibsen avant Ibsen » est à l'honneur mental, moral et théâtral de M. Dumas. Oui, des rapprochements sont possibles entre Ibsen et lui. Et Ibsen, c'est un Shakespeare ! Le Shakespeare des fjords et du soleil de minuit !

Oui, M. Dumas — avant Ibsen — et en demeurant français par sa conception de l'art dramatique, par ses qualités et par ses défauts d'exécution rapide, voire souvent sèche et brutale, fut un symboliste, — au moins dans trois pièces, ses plus curieuses, en vérité, sinon ses meilleures : *La Femme de Claude* (1873), *l'Etrangère* (1876), *la Princesse de Bagdad* (1881).

Ces trois pièces n'ont pas, à mon humble avis, la poésie profonde de la *Dame de la Mer*, ni le charme pénétrant et la subite grandeur, si effrayante, de *Maison de Poupée* ; elles n'ont pas l'élévation vertigineuse de *Solness le Constructeur* ; on n'y éprouve point l'angoisse dont vous étouffe délicieusement *Rosmersholm*..... Et les *Revenants* sont un cauchemar incomparable !..... Et dans *Hedda Gabler* il y a une Césarine toute cérébrale, une Dalila glacée, malade d'un rêve de domination, qui fait bellement figure (avec quelques dissemblances !) auprès des Bêtes splendides de M. Dumas, auprès de ses louves « équatoriales ou polaires » ; — car, notons-le en passant, il a songé au pôle, comme un Scandinave, notre âpre « voyant » boulevardier, peintre de la haute luxure du Paris de luxe. Mais là, justement, par l'intensité sensuelle d'une partie considérable de son œuvre, par le rôle formidable que joue la Chair, même dans ses pièces symboliques, — dans celles-là surtout, — M. Dumas reprend l'avantage, se dresse Maître et unique !.... il y a de la féerie, une féerie moderne dans ces drames mystico-charnels, où l'Or flamboie..... Et ces origines fabuleuses de la comtesse

(123) *Ibid.*, p. 315.

(124) Il y eut une reprise générale de Dumas en 1894, la même année où l'on vit monter sept drames scandinaves à Paris.

(125) *Dumas et Ibsen* (*La Revue de Paris*, oct. 1894, p. 881).

de Hun, fille d'un roi et d'une courtisane ; de Mistress Clarkson.....

Rien de pareil, rien d'approchant, chez Ibsen ⁽¹²⁶⁾.

D'après Marcel Fouquier, critique de *La Nouvelle Revue*, le mysticisme de Rebecca est « essentiellement scandinave ». Nous citons son compte rendu de la soirée au Théâtre de l'Œuvre :

Un cercle artistique et littéraire qui vient de se fonder sous la direction de M. Lugné Poë, l'Œuvre, a donné aux Bouffes-du-Nord, comme spectacle d'inauguration, le *Rosmersholm* d'Ibsen, précédé d'une très jolie conférence de M. Léopold Lacour, critique sagace, causeur élégant et moraliste renseigné. *Rosmersholm*, c'est la lutte de la Nature et de la Conscience chez des créatures d'élite. Bien que *Rosmersholm* soit un drame chargé de symboles qui ne s'éclaire que vers la fin, d'une brève et profonde splendeur, bien que le mysticisme de l'héroïne, Rebecca, qui se tue pour affirmer victorieusement sa volonté et pour rentrer dans la paix absolue des choses comme dans la sérénité infinie de l'amour, soit essentiellement scandinave, *Rosmersholm* a été un succès ⁽¹²⁷⁾.

Léo Claretie est frappé par le fait que *Rosmersholm* a été joué dans l'ombre. « Les théâtres de la dernière heure, comme l'Œuvre ou le théâtre Moncey... suppriment à peu près toute mise en scène en supprimant à peu près la lumière ». Le critique, qui dans *le Canard sauvage* avait vu « l'art un peu barbare d'un peuple engourdi de froid, épaissi par l'alcool et l'huile », est heureux de trouver dans *Rosmersholm*, une œuvre qui « parle à notre intelligence ». Ce « beau drame... [qui] est peut-être bien le chef-d'œuvre du grand dramaturge, ...contient une haute idée morale, dégagée de l'appareil de démonstration géométrique qui gâte par exemple *un Ennemi du Peuple*. Ici le drame est poignant, suggestif, et nous apitoie non plus sur des misères de mansardes, mais sur celles d'âmes nobles, et d'intelligences d'élite dont la fermeté devient durété. Et sur tout cela se répand cette vague poésie du Nord que traduisent l'union mystique de deux êtres, les visions étranges d'un halluciné, la triste mélancolie du décor » ⁽¹²⁸⁾.

(126) *Ibid.*, p. 882.

(127) *La Nouvelle Revue*, oct. 1893, p. 884.

(128) *Revue encyclopédique*, 1893, p. 624.

Georg Brandes proteste contre cette tendance exagérée à voir des symboles dans l'œuvre d'Ibsen :

Un commentateur, aussi bien renseigné et aussi sain d'esprit que l'est M. Auguste Ehrhard, l'auteur de l'ouvrage consciencieux *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, n'a-t-il pas l'idée de voir dans le pauvre ivrogne déclassé Ulrich Brendel de *Rosmersholm* un symbole d'Ibsen lui-même ? Et il le prouve de la manière la plus surprenante. « Ulrich Brendel, le fou, dit-il, n'est personne que Henrik Ibsen, l'idéaliste. Brendel a voulu faire entrer des idées libérales à Rosmersholm ; il en a été chassé à coups de cravache. Ibsen a voulu être un réformateur en Norvège, il a dû s'exiler. Brendel a voyagé avec une troupe de comédiens : Ibsen, le moraliste, n'a écrit que pour le théâtre, etc. » Comme cela je me fais fort de prouver que Falstaff n'est nul autre que Shakespeare ⁽¹²⁹⁾.

Le symbolisme a donc eu ses « ahuris » et, comme le disait plus tard M. Doumic, « on s'est fort égayé entre Scandinaves de notre excessive bonne volonté à découvrir un symbole dans les paroles les plus insignifiantes des personnages d'Ibsen, sous chacune des virgules et sous chacun des points de suspension du dialogue » ⁽¹³⁰⁾.

Le comte Prozor revendiqua devant Ibsen le droit de s'attacher « à ces idées [symboliques] auxquelles, en tant qu'artiste, il [Ibsen] ne reconnaissait qu'une valeur accessible » ⁽¹³¹⁾. Le dramatisle lui répondit : «... vous êtes parfaitement libre de le faire. Chacun doit dire ce qu'il pense, et si mes pièces vous font penser, j'en suis enchanté. Ce n'est pas pour vous que je parle. Seulement, je vous en prie, usez de tout votre pouvoir pour que mes interprètes ne fassent pas de philosophie mais de l'art. Songez que j'en ai, de mes yeux, vu un qui, jouant le rôle d'Ullrik Braendel, entraînait en scène éclairé à la lumière électrique, qu'il avait expressément demandée ». Prozor continue : « Si vous me faites l'honneur de jeter les yeux sur quelques-unes de mes préfaces, où je parle de ce sujet, vous constaterez que je me suis consciencieusement acquitté de la commission » ⁽¹³²⁾.

(129) *Henrik Ibsen en France* (Cosmopolis, janv. 1897, p. 121).

(130) *Le Théâtre d'Ibsen* (Revue des Deux Mondes, juin 1906, p. 925).

(131) Prozor : Préface au *Théâtre d'Ibsen* de W. Berteval, 1912, p. XII.

(132) *Ibid.*, p. XII.

Dans *Solness le Constructeur* ⁽¹³³⁾, il ne s'agit plus d'un symbole « qui est toute la pièce » comme dans *le Canard sauvage*. On y découvre « des couches de symboles », dont le comte Prozor nous fournira l'explication dans sa préface :

Ce drame, dit-il, n'est pas une simple tentative artistique. C'est une œuvre de courage et de sincérité. Elle n'est point difficile à comprendre, et les symboles qu'on y rencontre sont assez transparents.

Maître Solness, c'est le poète lui-même.

Hilde, c'est la jeunesse, et c'est aussi l'imagination qu'il est dangereux d'écouter.

Madame Solness, c'est le passé avec sa tristesse et ses puérités.

Le vieux Brovik, c'est la routine que Solness a détruite.

Le jeune Brovik, c'est l'utilitarisme moderne longtemps refoulé par l'Idéal, par l'Art, et triomphant enfin lorsque l'Art, entraîné sur la pente des rêves, emporté par un vent de folie, s'élançait vers les nuages.

Puis, si l'on passe aux idées, les églises que Solness construisait au début de sa carrière, ce sont les drames philosophiques, et en général, les œuvres religieuses ou mystiques par lesquelles ont commencé tant de poètes de son pays ; les demeures familiales qu'il s'est mis à bâtir plus tard, après une crise de désespérance et de révolte, ce sont les tendances humanitaires qui, à l'époque où Ibsen dans ses drames modernes, essayait de réformer la société par le théâtre, achevaient de triompher, en Scandinavie, de la vieille foi mystique. Celle-ci, en disparaissant, leur a légué le culte de l'Idéal et l'amour du Beau dont tous les mouvements sociaux de ces contrées, même le mouvement ouvrier actuel, portent invariablement l'empreinte.

C'est ainsi que Solness donne aux demeures qu'il construit une vague apparence de temple.

Enfin, la résolution qu'il prend de ne plus jamais bâtir que des châteaux enchantés, mais de les faire reposer sur de fortes assises, symbolise la dernière évolution du génie d'Ibsen, et peut-être de celui de notre siècle.

Ne voit-on pas, depuis quelque temps, le goût du mystère et du rêve s'introduire peu à peu dans tous les domaines, sans que l'esprit renonce aux méthodes positives et aux procédés réalistes ?

Cependant, Ibsen ne paraît voir là qu'un phénomène passager, un crépuscule, non une aurore. La race comme Solness, est incapable d'arriver aux sommets qu'elle vise....

(133) Traduit en 1893, joué en 1894.

Aussi n'est-ce pas sans un mélancolique regret qu'il pense maintenant à ce passé dont il a tant souhaité la destruction, alors qu'il croyait encore à la beauté des horizons nouveaux, et qui a emporté dans sa chute, à côté de choses mortes ou futiles, des objets chers à son cœur.

La maison qui a brûlé..... ce sont les traditions, les mœurs, les vieux usages, tout ce que pleurent les cœurs humbles et timorés comme celui de Madame Solness.....

Mais à la suite de cet incendie, sont mortes des idées nationales, objet de foi, d'espérance et d'amour. On peut supposer qu'Ibsen, jadis ardent *panscandinaviste* et ami de la Suède, a pensé au triste sort de l'Union, détruite, si ce n'est en réalité, du moins dans l'affection des deux peuples-frères. N'est-ce pas la Suède et la Norvège, unies de cœur, que représentent les deux jumeaux morts parce que la sève qui les nourrissait était devenue trop faible ?

Minée par la destruction de l'ancien ordre de choses, par l'avènement de tendances nouvelles, par le cosmopolitisme envahissant, la vieille idée scandinave ne représentait plus qu'un beau passé ; elle n'avait plus d'avenir. Telle la stérile Madame Solness, avec son anémie et sa beauté fanée ⁽¹³⁴⁾.

On a dit qu'il y avait, dans *Solness le Constructeur*, « plusieurs couches de symboles superposées », ce qui signifie apparemment plusieurs idées que la marche du drame, le dialogue et les caractères éveillent en même temps..... Fixer et analyser toutes ces suggestions serait aussi difficile et aussi fastidieux que de décrire, par exemple, les images et les pensées de divers ordre que telle ou telle autre symphonie de Beethoven évoque en nous, et qui, elles aussi, se superposent en quelque sorte.....

Peut-être les vrais initiés se contentent-ils d'en jouir sans penser à rien..... sans chercher aucun symbole dans cette fantaisie dramatique ⁽¹³⁵⁾.

.....Ibsen vit dans le rêve, il nous transportera donc dans le rêve. Dans sa tête de dramaturge les idées se revêtent d'images, tout un monde la peuple, et ce monde, il nous y entraînera à sa suite... en nous présentant ses figures et ses milieux symboliques avec une extrême précision, ainsi que cela se passe dans les rêves et dans les hallucinations. De là, la minutie des détails de la mise en scène..... ⁽¹³⁶⁾

Quant à la figure même de Hilde Wangel..... elle n'est pas faite pour étonner de prime abord, quiconque a rencontré de ces jeunes Norvégiennes aux allures indépendantes, vives et primesautières, qui voyagent seules, comme les misses amé-

(134) Prozor : Préface de sa traduction de *Solness le Constructeur*, Savine, 1893, p. 5-10.

(135) *Ibid.*, p. 12-14.

(136) *Ibid.*, p. 26-27.

ricaines, mais se distinguent de ces dernières par je ne sais quel enthousiasme dans l'âme, que leurs yeux traduisent. Il n'y a pas jusqu'à cette expression vague et énigmatique qu'on voit passer de temps en temps sur les traits de Hilde, qui ne soit copiée d'après nature..... Mais cela peut être..... chez elle..... un symptôme de névrose, de folie latente.....

Cette folie **s'accroît peu à peu au contact** de celle de Solness. Elles se comprennent, s'attirent et se stimulent l'une l'autre..... (137)

Mais Hilde a une signification plus large; elle « personnifie la puissance fatale, irrésistible, torturante de l'inspiration, quelquefois généreuse et naïve comme un enfant, quelquefois subversive et folle... Le personnage de Hilde incarne ce qu'il y a, dans l'âme d'Ibsen, de hardi et de jeune » (138). Et encore: « La voix de Hilde est comme une voix intérieure » qui le pousse à oser monter la tour malgré sa faiblesse (139).

Le comte Prozor termine sur ces mots : « *Solness* est, je crois, la première confession qu'un poète nous ait faite au théâtre » (140).

Cette initiation à *Solness le Constructeur* ne manqua pas de laisser des traces dans la critique du jour. Ainsi, dans *l'Année littéraire* de 1893, Paul Ginisty donne son impression de l'œuvre qui venait de paraître en traduction française :

Ce drame-ci n'est pas le moins étrange des drames du vieux penseur norvégien. Il est tout en symboles ; on a pu même dire qu'il y avait..... plusieurs couches de symboles superposées. Son traducteur, M. Prozor, a beau trouver ces symboles extrêmement clairs, il n'en confesse pas moins qu'il faut, pour en jouir pleinement, avoir reçu une initiation préalable.

Nous voici donc prévenus d'avance de la singularité des personnages et de l'action..... Le drame « extérieur », en effet, est assez déroutant (141).

.....Mais vous pensez bien qu'Ibsen ne l'a pas écrit pour le plaisir de conter un fait-divers, l'aventure d'un maître constructeur qui dégringole du haut de l'édifice qu'il a bâti. Vous saurez que Solness, c'est le poète, le rêveur, l'homme de songe et d'action. Hilde, c'est l'imagination dont il est dangereux d'écouter la voix tentatrice ; c'est l'Inspiration, avec sa puissance fatale,

(137) *Ibid.*, p. 30-31.

(138) *Ibid.*, p. 32-33.

(139) *Ibid.*, p. 33.

(140) *Ibid.*, p. 34-35.

(141) *L'Année littéraire*, 1893, p. 259.

irrésistible, torturante, qui le pousse à oser, malgré sa faiblesse..... Il y a, dans cette œuvre, une part de confession, de la part d'Ibsen, qui s'épand dans tous ces symboles. Solness-Ibsen parle des « églises » qu'il a d'abord bâties : ce sont ses poèmes mystiques ; puis des « maisons familiales » qu'il a construites : ce sont les drames modernes..... La catastrophe finale, cela signifie que si l'homme hardi peut concevoir le désir de planer sur des sommets, le passé dont il n'est pas encore dégagé le tient assez pour lui inspirer le vertige de ces hauteurs, à peine les a-t-il gravies en pensée (142).

En somme la même interprétation que celle de Prozor.

L'analyse de Maeterlinck parut dans le *Figaro* le jour avant la représentation au Théâtre de l'Œuvre. Le poète belge se sert de ce drame ibsénien pour démontrer l'intérêt que peut offrir « la vie ordinaire et immobile » :

Solness le Constructeur, dit-il, est le plus étrange des drames étranges d'Ibsen. On n'y voit point passer, comme dans les autres drames du poète norvégien, la même *bande de fous qui ont raison* ; la même bande de fous admirables qui semblent envahir je ne sais quels temples ou quels palais de justice, s'y installer, y juger les prêtres, ou les juges ordinaires et nous prouver que ceux que nous avons crus raisonnables avaient tort devant l'âme.

Dans *Solness*, les juges ordinaires n'ont presque pas résisté. Ils ont abandonné le prétoire dès les premières paroles et les fous admirables y sont demeurés seuls. C'est la première fois que les émissaires de l'âme agissent librement sur la scène : ils y luttent entre eux et contre eux-mêmes : et il est inévitable qu'au premier abord nous ne comprenions pas ce qu'ils font et que nous ne sachions pas où ils veulent en venir.

Après nous avoir dit qu'« il est clair que le drame est une sorte d'autobiographie allégorique », il signale l'explication donnée par Prozor et poursuit :

.....Mais il y a bien d'autres aspects inattendus. Un des plus remarquables est que *Solness* est un drame à peu près sans action. J'entends qu'il est même dénué, ou peu s'en faut, d'action psychologique au sens habituel de ce mot. Et c'est une des raisons pour lesquelles je le trouve admirable.

Solness est l'un des premiers d'entre les drames modernes qui nous montrent la gravité et le tragique secret de la vie ordi-

(142) *Ibid.*, p. 261-262.

naire et immobile. Presque tous les auteurs tragiques n'aperçoivent que la vie violente et la vie d'autrefois..... [Et] nos auteurs tragiques..... prétendent nous divertir au même genre d'actes qui réjouissaient les barbares, à qui les attentats, les meurtres et les trahisons qu'ils représentaient étaient habituels. Tandis que la plupart de nos vies se passent loin du sang, des cris et des épées.....

.....Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres..... que ce vieillard immobile vivait en réalité d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse.....

Dans *Solness*, qu'est-ce qu'Ibsen a ajouté à la vie ordinaire, pour qu'elle nous apparaisse si étrange si profonde et si inquiétante sous sa puérilité extérieure ? Il n'est pas facile de le découvrir..... Il me semble même que ce qu'il a voulu dire ne soit que peu de chose au regard de ce qu'il lui a *fallu* dire. Il a donné la liberté à certaines puissances de l'âme qui n'avaient jamais été libres et peut-être a-t-il été possédé par elles. « Voyez-vous, Hilde, s'exclame Solness, voyez-vous ! Il y a de la sorcellerie en vous tout comme en moi. C'est cette sorcellerie qui fait agir les puissances du dehors. E il *faut* s'y prêter. Qu'on le veuille ou non, *il le faut* ».

Hilde et Solness sont, je pense, les premiers héros qui se sentent vivre un instant dans l'atmosphère de l'âme, et cette vie essentielle qu'ils ont découverte en eux, par delà leur vie ordinaire, les épouvante.....

.....Leurs propos ne ressemblent à rien de ce que nous avons entendu jusqu'ici, parce que le poète a tenté de mêler dans une même expression le dialogue intérieur et extérieur. Il règne dans ce drame somnambulique je ne sais quelles puissances nouvelles. Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue. Et, si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence..... (143)

Edouard Schuré, dont on connaît la tendance vers le mysticisme, est heureux de saluer en Ibsen un grand dramaturge qui « apporte un nouveau concept de la vie » auquel il a su « donner une expression dramatique. Ce concept, dit-il,

(143) Maeterlinck : *A Propos de Solness le Constructeur* (Figaro, 2 avr. 1894).

peut se résumer en un seul mot : *le triomphe de la vie intérieure* » ⁽¹⁴⁴⁾. En 1830 on allait hors frontières pour chercher « des paysages, des costumes et des passions », mais aujourd'hui la jeunesse pensive demande « aux littératures septentrionales... des sentiments, des états d'âmes, des idées morales et philosophiques... C'est ainsi qu'elle a demandé tour à tour au roman russe les enseignements de l'amour des humbles, à la peinture anglaise un art plus intime et plus symbolique..., enfin au théâtre norvégien une initiation au drame de la psychologie individuelle et sociale ».

En France, dit-il, « Ibsen nous a tour à tour froissés et charmés, il nous a conquis à l'improviste par la nouveauté du cadre, par la hardiesse des sujets, par ce je ne sais quoi de poignant, de tendre et de cruel à la fois qui constitue son génie. Il nous a caressés enfin par un symbolisme dont on a beaucoup parlé dans les cénacles. Le sien a, en effet, l'avantage d'une étiquette voyante avec la saveur d'un vin fort en plus. Aurait-il par hasard inventé le symbole électrique? Je ne sais. A coup sûr, ses images ont quelquefois la puissance de ces phares à feux tournants qui fouillent tous les points d'une côte et d'une mer ».

Dans le théâtre de Dumas « les questions sont tranchées par un fait extérieur et matériel : le mariage ou le divorce... Pour Ibsen, au contraire, les événements extérieurs de la vie ne signifient rien par eux-mêmes. Ils n'ont de sens et de portée que s'ils sont l'expression d'un événement de la vie intérieure... On conçoit d'avance qu'en plaçant le centre de gravité de son théâtre dans la vie intime de l'âme, il a dû creuser plus avant que la plupart de ses prédécesseurs. Le poète scandinave ressemble sous ce rapport à Shakespeare qu'il égale quelquefois par la profondeur de son coup d'œil ». Il ajoute : « Le charme fascinant des personnages d'Ibsen, c'est que beaucoup d'entre eux sont à double ou à triple fond... Mieux que personne, il sait entrebaïller les soupiraux cachés de l'âme par où elle communique avec l'enfer ou le ciel » ⁽¹⁴⁵⁾.

(144) Schuré : *Ibsen et le drame de la vie intérieure* (L'Art et la vie, avr. 1896, p. 241).

(145) *Ibid.*, p. 241-242.

Pour Camille Mauclair, conférencier à la représentation, *Solness* offre un prétexte pour parler d'Ibsen comme « un théoricien de l'exceptionnel » :

Une chose est grave, dit-il : la conscience de la personnalité. L'homme moderne ne s'y accoutuma guère, et les mœurs de la civilisation l'en ont plutôt détourné..... La personnalité est devenue pour ainsi dire extérieure : on admet le talent, mais rarement le caractère... La personnalité, et c'est là une des plus grandes et des plus frappantes perversions modernes, est devenue presque anormale ; on s'en effraye, et il arrive à des esprits bien nés de s'en offenser. Nos auteurs dramatiques, — desquels je ne puis citer personne aussi volontiers que M. Henri Becque, — tentèrent de créer un théâtre d'enseignement moral ; et ils obéirent cependant si fort au préjugé que je conteste, à cet amoindrissement de l'individu, qu'ils osèrent discuter des actes, mais non leurs raisons intérieures, et ils parlèrent caprice, passion ou ironie, jamais volonté ni conscience.

Ce qui est saisissant dans l'œuvre d'Ibsen, c'est qu'il n'a voulu parler que de cela ; et je crois bien qu'il est le seul. Il a étonné l'intellectualité française qui compte peu ou point d'éthiciens et demeure malhabile à démêler les notions abstraites ; il a présenté une morale à une race qui n'en avait jamais eu besoin. Si je parle maintenant de *Solness le Constructeur* ou de *Maison de poupée* récemment représentés, il m'amuse d'y découvrir deux exemples complets de ce *théâtre de l'énergie humaine*, si l'on admet cette caractéristique..... Et d'abord, convenons qu'Ibsen est avant tout un théoricien de l'exceptionnel, mais entendons avec lui par l'exceptionnel ce qui est complètement développé. Nous ne voyons près de nous dans la vie ordinaire que des êtres usés par le frottement incessant des autres, la timidité, l'éducation ou l'ennui. Nos auteurs nous les peignent, ils nous donnent l'illusion de l'humanité réelle ; mais ils ne la sont pas. Ils sont des hommes fragmentaires, des reflets, ils ne sont pas l'homme complet ; et si l'on nous montre celui-ci, il nous semble démesuré et hors de la société. Que vous preniez..... Hamlet..... ou la Nora du troisième acte de *Maison de poupée*, vous aurez le spectacle de cette complexité des facultés agissantes qui est le jeu même de la vie, et cette intensité vous paraîtra surhumaine, et pourtant ces êtres, comme les personnages de Rubens, pourraient à l'instant aller, venir, vivre en pleine normalité et sans défaillance. Ces êtres d'*exception*, ne différant des autres que pour avoir atteint la limite extrême de leur sens moral, sont *la règle* à un point de vue supérieur : ils ne furent point arrêtés par l'apparat séduisant et facile des demi-mesures et des courtoisies, mais ils suivirent leur inclination et se confièrent seulement à leur cœur.....

Ces idées..... sont le fond et l'intention même de tout le théâtre d'Ibsen,..... et des *Soutiens de la société*..... à *Hedda Gabler* et à *Solness le Constructeur* il n'a voulu ériger que des figures inusitées et absolues de la volonté et du caractère. C'est le problème moral continuel : ce serait odieux en art, si l'auteur n'était pas un homme de génie. Mais il sait tout, même faire une pièce, et nos chroniqueurs, qui n'aiment point réfléchir, et ont changé le terme *pensée* en celui, — plus aisément méprisable, — de *brume du Nord*, sont assez gênés pour le déclarer inférieur à M. d'Ennery, car Ibsen a écrit le premier et le quatrième acte de *L'Ennemi du peuple*, les deux premiers de *Maison de poupée*, le troisième des *Revenants*, et c'est plus fort encore que M. d'Ennery ⁽¹⁴⁶⁾.

Puis, il y a « cette aventure prodigieuse de l'architecte Solness... [qui] s'exalte avec Hilde Wangel vers un idéal défendu », qui monte la tour pour « défier Dieu face à face dans l'insolence suprême du génie humain... » Il ajoute :

Ce sont ces trois actes, dans leur simplicité de parabole, les images violentes de la volonté paroxysmée..... Dans la conférence que j'eus l'honneur de prononcer avant la représentation de *Solness le Constructeur*, j'affirmai hautement le droit de l'homme de génie à ce paroxysme de la tentative impossible, et pour avoir dit que l'honneur de l'humanité était encore, à tout prendre, dans ces échecs-là, je me vis généralement traiter de préconisateur de l'orgueil ⁽¹⁴⁷⁾.

Le critique estime que ce beau drame ne manquera pas d'exercer une certaine influence :

Dans *Solness*, Ibsen s'est dévoilé lui-même : l'homme supérieur, sacrifiant tout à son idéal. Il est venu à une minute où la foi lui manquait, il a été en cela plus précieux encore que Dostoïevsky ou le comte Tolstoï, qui nous passionnèrent tous. Les jeunes hommes pour cela l'aiment avec passion : on dit « les ibséniens » comme on disait il y a dix ans « les décadents » et l'on ne sait pas toute l'énergie et toute la vitalité que la génération neuve a puisé dans cette grande œuvre..... ⁽¹⁴⁸⁾

Henry Fouquier, critique dramatique du *Figaro*, ne se laisse pas trop impressionner par les opinions que nous ve-

(146) *Revue encyclopédique*, 1894, p. 159-160.

(147) *Ibid.*, p. 160.

(148) *Ibid.*, p. 161.

nous de citer, mais, à son avis, bien que ce drame ne soit pas très obscur, sa forme est assez incohérente :

Aux temps anciens, dit-il, quand les Goths, Alains, Suèves et autres barbares du Nord se ruèrent sur le monde gallo-romain, les évêques, les lettrés allèrent au-devant de l'invasion pour repousser ou pour convertir les envahisseurs. Aujourd'hui, nous allons encore au-devant de l'invasion intellectuelle, surtout manifeste au théâtre, mais c'est pour incliner nos têtes devant les fiers sicambres et brûler sous leur nez ce que nous avons adoré, c'est-à-dire l'action et la clarté dans le drame.

Tout au plus peut-on regretter que les jeunes gens qui ont le noble goût du théâtre ne fassent pas une part, en leurs entreprises, aux auteurs français et que, dans ces Vêpres siciliennes à l'envers, il faille, pour être épargné, avoir l'accent étranger.

Cet accent, on le trouve, au plus haut degré, dans *Solness le constructeur*. La préface du traducteur, la conférence qui a précédé la représentation, l'article explicatif publié ici-même, par M. Maeterlinck, nous ont prévenus que nous avions affaire à de l'Ibsen tout à fait ibsénien. Je ne dirai rien de la conférence, ne l'ayant point entendue. Je savais d'avance que le conférencier expliquerait, par de bonnes raisons, que quiconque ne pensait point comme lui était un imbécile. C'est convenu. Il paraît que, cette fois-ci, j'ai été particulièrement désigné comme un imbécile de qualité supérieure.....

Ce jugement n'émute pas autrement le critique, qui continue :

.....bien que M. Maeterlinck, en son article qui simplifie ma besogne, nous eût donné le droit de ne pas comprendre le symbolisme de *Solness*, qu'il tenait lui-même pour assez obscur, je me suis si fort appliqué que je crois avoir très bien entendu la chose. Il ne faut, pour cela, que ne pas s'arrêter trop aux maladresses de la composition et aux incohérences de la forme.

Solness est un architecte qui, individualiste orgueilleux et fataliste cependant (ce qui, philosophiquement, est du gâchis), est atteint à la fois de la manie des grandeurs et de cette espèce de haine inconsciente que les gens de méchante nature ont contre la jeunesse qui leur échappe et l'amour qui les fuit. Cet état d'âme particulier, indiqué par M. Pailleron dans la *Souris*, mais avec une nuance de charme et d'attendrissement, fait que *Solness* [devient un obstacle au bonheur de son élève]Hilde vient..... Visiblement elle l'aime et lui aussi. Mais il ne se le disent pas. Ça ressemblerait à Monsieur Scribe !.....

Cette tour — depuis Babel ! — symbolise évidemment l'orgueil de l'homme. Il veut, pour plaire à Hilde, y monter.... grimpe et se tue, comme Icаре. Le symbole n'est pas d'hier.

Telle est cette œuvre, où trois ou quatre ordres d'idées s'enchevêtrent et se nuisent, et qui n'est pas très obscure, je le répète, mais très désordonnée, rudimentaire en certaines parties, pleine de longueurs en d'autres, avec des coins charmants et des places vides. Elle m'a laissé sans enthousiasme, mais sans dédain, intéressé parfois, un peu agacé par instants, surtout par le fanatisme des sectaires, pour qui les bons endroits comme pour les marquis de Molière, les endroits où il faut faire des : ah ! sont les endroits quelque peu prétentieux et obscurs. Mais dans cette œuvre sans ordonnance, je ne nie pas qu'on trouve des matériaux de prix, quelques-uns neufs, le plus grand nombre fort anciens ⁽¹⁴⁹⁾.

Le critique de l'*Echo de Paris*, Henry Bauer, grand admirateur de l'œuvre ibsénienne, constate que dans *Solness le Constructeur* le dramaturge norvégien est moins original, moins réussi que dans ses autres pièces : « Si l'on lève le voile du symbolisme à la fois nuageux et puéril où se développe cette dernière pièce d'Ibsen, on découvre immédiatement le regret de la jeunesse... Cette Hilde, sœur de tentation, entrée au logis du constructeur, elle est pareille aux précédentes héroïnes d'Ibsen ; elle porte en soi le levain de révolte et de mort ». Le critique trouve que Mlle Wissocq, qui jouait le rôle, « n'a nullement compris l'étrange figure, la hantise démoniaque de Hilde ». Il ajoute : « Tous ces éléments qui viennent d'ouvrages antérieurs, notamment de *Rosmersholm*, sont agités et combinés dans une action un peu confuse au cours de trois actes qui n'ajoutent certainement rien à la gloire d'Ibsen » ⁽¹⁵⁰⁾.

« Bien plus que le *Canard sauvage*, *Solness le Constructeur* est une œuvre incohérente et malsaine, écrit Albert Giraud, collaborateur d'Iwan Gilkin à la *Jeune Belgique*. Le vice essentiel du drame, c'est d'être équivoque. Deux actions s'y mêlent et s'y superposent. L'une, réelle, émane d'un observateur qui pousse l'analyse jusqu'à la minutie ; l'autre, symbolique, trahit un poète qui tombe du symbolisme dans le ridicule... » ⁽¹⁵¹⁾ Après avoir résumé l'explication des symboles donnée par Prozor, il ajoute : « L'absurdité d'une

(149) *Figaro*, 4 avr. 1894.

(150) *Echo de Paris*, 6 avr. 1894.

(151) *La Jeune Belgique*, 1893, p. 211.

conception pareille saute aux yeux. *Solness le Constructeur* est un drame à deux étages... » Et il termine sur ces mots : « *Solness le Constructeur* est une œuvre de décadence d'un écrivain dont la maturité parfois géniale donnait déjà tant d'exemples d'incohérence, d'enfantillage et d'absurdité » (152).

Jules Lemaître a basé son analyse, non sur le symbolisme dans cette œuvre, mais sur le caractère de « l'homme de génie ».

Solness le Constructeur, la dernière œuvre de M. Ibsen, est comme qui dirait la monographie dramatico-symbolique de l'écrivain et de l'artiste de génie, observé à l'époque de sa maturité.

1° Généralement l'homme de génie est un inquiet..... il se cherche, — il se trouve, — il se dépasse....

Et c'est pourquoi, après avoir, dans sa période de foi, édifié des églises, Solness construit, dans sa période d'humanitarisme, des maisons pour les hommes, et enfin, dans l'âge de l'orgueil délirant, de hautes tours, du sommet desquelles il pourra, selon l'aventure, interroger Dieu ou constater que le ciel est vide (153).

2° L'homme de génie est impropre aux affections de famille..... [Il a tué chez Solness], en quelque façon, l'époux et le père (154).

3° L'homme de génie, mûr, a la haine non point de la jeunesse et de l'amour, mais (vous sentez la nuance) de ceux qui sont jeunes et de ceux qui sont amoureux....

Et c'est pourquoi Solness se montre si dur pour son élève Dagmar [*sic*] et pour sa petite teneuse de livres Kaya..... (155)

4° Toutefois, il y a presque toujours une femme par qui l'homme de génie mûrissant se plaît spécialement à être adoré, qu'il n'aime pas précisément, mais en qui il s'aime, et qui lui est le miroir choisi de son orgueil. Cela a été magnifiquement exprimé par Lamartine dans une des pièces des *Harmonies* : *le Mont-Blanc*....

Et c'est pourquoi Solness, si dur à tout le monde, accueille si doucement Hilda Wangel..... (156).

5° L'homme de génie, souvent, finit mal : par l'orgueil démentiel, par l'érotomanie, par l'ennui sans bornes, par le suicide..... Le cercle d'adoration qui l'isole du monde réel achève

(152) *Ibid.*, p. 212.

(153) *Impressions de théâtre*, 8^e série, p. 107-108.

(154) *Ibid.*, p. 108-109.

(155) *Ibid.*, p. 110.

(156) *Ibid.*, p. 110-111.

de lui en faire perdre la notion exacte ; et ce sont ces fervents eux-mêmes qui le tuent en lui persuadant qu'il a les ailes surhumaines de Dédale.

Et c'est pourquoi, voulant entièrement répondre à l'idée que la petite Hilda Wangel s'est formée de lui, Solness..... promet de grimper jusqu'au sommet de la tour qu'il vient de construire..... Il monte au milieu de l'acclamation des foules, a le vertige, chancelle, tombe et s'écrabouille.

(Comparez à *Solness* le livre original, chargé de pensée, fumeux parfois, et d'une beauté sombre, de M. Léon Daudet : *l'Astre noir*).

Voilà ce que j'ai compris, pour ma part, au dernier drame de M. Ibsen..... Ce drame pourrait bien être, à lui aussi, sa dernière tour. J'ignore quelle a été l'explication du conférencier, M. Camille Mauclair, n'ayant entendu que les dernières phrases de son oraison. Je sais seulement que M. Mauclair est un esprit ardent et combatif, et j'ai connu, par son livre récent : *Eleusis, causeries sur la cité intérieure*, qu'il avait une assez grande abondance d'idées, encore qu'un peu confuses..... — Je suis de plus en plus convaincu que ces jeunes gens, avec leur idéalisme vague et leur fureur d'individualisme, ressuscitent tout bonnement la littérature philosophique et romanesque d'il y a cinquante ans....

Pour en revenir à M. Ibsen, dont on ne saurait assez répéter que tout l'essentiel de sa philosophie est dans George Sand, je pense qu'il lui advient ce qui est arrivé déjà à d'aussi grands que lui ; que ses ouvrages sont de valeur inégale et que, si *les Revenants*, *Maison de poupée* et *Rosmersholm* sont peut-être des chefs-d'œuvre, *la Dame de la mer*, *Solness le constructeur* sont peut-être des pièces médiocres et, en tout cas, ne sont presque plus des œuvres dramatiques. Puis, dans *Solness*, on ne voit vraiment pas assez à quoi sert le symbole, et l'on voit trop par où il est gênant. Pourquoi Solness n'est-il pas ce qu'il représente : un écrivain, un savant, un peintre, un sculpteur, un artiste de génie ? Que nous veut cet entrepreneur de maçonnerie ? Je ne dis pas qu'on ne puisse mettre du génie dans la construction d'une église de village, ou même d'une villa, ou d'une maison de rapport ; mais enfin ce ne sont point là des ouvrages où le génie se fasse aisément reconnaître et ait beaucoup d'occasions d'éclater. J'entends bien que les bâtisses de Solness symbolisent les œuvres de l'esprit ; mais à quoi bon les symboliser ? Cet outillage de petit architecte, ces planches à dessin, ces équerres et ce lavis qui encombrant la scène rendent presque grotesques les prétentions intellectuelles du héros. Et quand nous voyons ce maître-maçon arborer le bouquet sur la bâtisse neuve, nous avons peine à nous ressouvenir que c'est proprement Phaéton usurpant le char du Soleil.

Malgré tout, il est impossible, n'est-ce pas ? qu'un drame signé Ibsen soit sans intérêt. Mme Solness et la petite Kaya sont d'exquises figures de résignation, et la première scène entre Solness et Hilda est d'une poésie ravissante ⁽¹⁵⁷⁾.

D'après Sarcey, la pièce est médiocre et puérile, un truisme entouré de nuages. Solness « n'est pas un caractère aimable à coup sûr, mais c'est un caractère. Il est pris sur nature, il est marqué de traits précis. Il n'y a rien d'inquiétant dans toute cette exposition que quelques phrases obscures, d'où il paraît résulter que Solness croit aux miracles de la suggestion et qu'il a peut-être à la cervelle ce que les bonnes gens appellent un petit coup de marteau. Mais cela n'est pas encore sensible. Pas plus de symbole que sur la main...

Je ne vous dirai pas au juste ce qu'est dans la réalité Hilde Wangel... » ⁽¹⁵⁸⁾. Mais depuis l'arrivée de Hilde on est « en plein symbole : Hilde, c'est la femme perverse, quelque peu démoniaque, qui aime à mettre la main sur le génie, qui le pousse aux extravagances, pour se prouver à elle-même l'empire qu'elle exerce sur lui, pour se donner la sensation exquise ou de son triomphe ou de sa chute. Je vous hasarde cette explication ; mais je ne suis pas bien sûr que ce soit la bonne. Car les symboles ont cet avantage ou ce défaut que chacun y peut à sa fantaisie ou selon son tour d'esprit, voir tout ce qu'il veut. Mlle Wissocq qui jouait le rôle ne semble pas l'avoir compris de cette façon. Il n'y a pas dans son jeu ombre de perversité démoniaque ». Elle a joué Hilde en gentille gamine. « C'est peut-être elle qui est dans le vrai plus que moi, à moins que nous n'ayons raison ni l'un ni l'autre. Cruelle énigme ! Il poursuit :

Pour Solness, il symbolise tous les vieux artistes qui ont passé l'âge de plaire et qui veulent quand même être aimés ne se souvenant plus des vers délicieux de Voltaire :

Qui n'a pas l'esprit de son âge,
De son âge a tout le malheur.

.....Mais vraiment, est-il besoin de tant symboliser, ou, comme

(157) *Ibid.*, p. 112-115.

(158) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 354.

disait notre Rabelais, de se tant matagraboliser la cervelle pour exprimer des vérités aussi simples et aussi vieilles que celle-là. Cè qui m'agace, c'est que lorsqu'on a écarté les nuages que ces grands écrivains scandinaves rassemblent et épaississent autour de leur idée, quand on arrive à cette idée, il se trouve que c'est le plus simple et le plus naïf des truismes ; et ce qui m'agace encore plus, c'est qu'après avoir fait cette découverte, tous nos jeunes gens se pâment d'enthousiasme. Quel génie ! Quelle profondeur de pensée ! Ah ! ça n'était pas chose commode d'ouvrir le symbole et d'y pénétrer ! Mais on en est bien récompensé ensuite ! On en rapporte cette vérité, d'une hardiesse si originale, qu'il faut savoir être vieux quand on est vieux.

.....De tous les ouvrages qu'on nous a donnés de Henrik Ibsen, celui-là est sans contredit le plus médiocre ; il est tout à la fois obscur et puéril. Le second acte n'est presque tout entier qu'une longue conversation entre Solness et Hilde. Je défie bien les plus subtils abstrakteurs de quintessence de savoir, après qu'ils ont parlé, ce qu'ils ont voulu dire. C'est du pur galimatias..... (159)

Sarcey déplore qu'on se donne tant de mal pour présenter des œuvres « qui répugnent à notre génie fait de logique et de clarté, et dont nous ne pourrions même jamais rien nous approprier. Si l'on veut nous donner de l'Ibsen, qu'on choisisse au moins les œuvres qui sont vraiment supérieures. Mais *Solness le Constructeur*, les initiés eux-mêmes conviennent que c'est une des plus faibles productions du maître, un ouvrage de vieillesse. A quoi bon, alors » (160).

Gustave Kahn regrette que la mise en scène ne soit pas plus norvégienne, qu'on ne présente pas quelque paysage du Nord, de la musique scandinave ou des danses du pays avant de jouer les pièces d'Ibsen (161).

D'après Jules Case, « c'est plutôt notre sensibilité qui est touchée que notre esprit. Les formes saisissantes des symboles qui se succèdent et s'accumulent nous affectent davantage que les idées correspondantes qu'ils ont mission de nous désigner, et qu'ils ne développent pas...

Solness s'éparpille... Il n'est plus un moi constitué, ordon-

(159) *Ibid.*, p. 355-356.

(160) *Ibid.*, p. 356.

(161) *La Nouvelle Revue*, 15 avr. 1894, p. 883.

né... mais une série dérégulée de moi différents... On ne sait plus lequel entendre. Est-ce un alcoolique ? Ibsen laisse supposer que c'est peut-être un fou, et beaucoup d'annotateurs prétendent que c'est un homme de génie... Le génie ne doit-il pas, symboliquement au moins, triompher ? » ⁽¹⁶²⁾

Notons en passant que la première œuvre dramatique publiée dans *la Nouvelle Revue* depuis sa fondation fut ce drame ibsénien (décembre 1892, janvier 1893). Nous relevons dans la préface de la Direction :

Nos lecteurs trouveront aussi, dans cette puissante fantaisie d'Ibsen, atteint peut-être, cette fois, cet idéal mystique dont tous les lettrés s'inquiètent, que pressentaient depuis longtemps, les dévots de l'art dramatique, et qui ne manquera de rencontrer ni ses adversaires déterminés ni ses fanatiques apologistes. C'est donc une inappréciable Etenne qu'offre la *Nouvelle Revue* à ses lecteurs..... ⁽¹⁶³⁾.

Comme chacun a voulu interpréter *Solness* à sa façon, il serait peut-être intéressant de savoir comment la troupe de l'Œuvre avait compris cette pièce. Herman Bang, qui avait aidé à monter les premiers drames à ce théâtre, parle dans ses souvenirs de la représentation de *Solness* à Christiania en 1894 :

.....Lugné-Poe était venu en Norvège avec *Solness* et *Rosmersholm*. Je l'accompagnais, car les fatigues des combats parisiens menés en commun avaient créé un lien entre le jeune artiste français et moi. J'avoue que de la représentation de *Rosmersholm* il ne me reste aucun souvenir, car tout notre intérêt allait vers *Solness*. C'était compréhensible. La singulière pièce, de l'aveu de chacun, n'avait laissé aucune impression sur les scènes du Nord, et c'était l'espoir national des Français de ressusciter *Solness* par une interprétation qui métamorphosât le [*sic*] pièce entièrement et en fit un duel de l'amour et du génie, ce qu'elle est, selon moi.

Tout paraît justifier cette interprétation. C'est seulement par elle que, tout à coup, toutes les concessions et les aveux du constructeur sont expliquées. *Solness*, que l'amour saisit, avance peu à peu et nous montre ce que son âme ressent sous une irrésistible pression et par une confession forcée. Passé,

(162) *Ibid.*, p. 886.

(163) *Ibid.*, déc. 1892, p. 688.

avenir, angoisse, espoir, souffrances éloignées, bonheur rêvé, le caché et la demi-connaissance, cela, on l'a sur les lèvres, bien qu'on se creuse la tête et que l'on ne comprenne jamais tout.... Solness voit Hilde et l'aime, et pendant que l'amour l'enveloppe comme une fumée, il montre à l'aimée, dans une extase merveilleuse, toute son âme, et l'abîme de son génie dans sa profondeur. Par ce chant d'amour qui monte de plus en plus, le « symbole » s'évanouit et les « paradoxes » deviennent extralucides par eux-mêmes. La loyauté, la franchise d'un esprit qui veut tout sacrifier à l'aimée. C'est un homme qui donne tout et meurt, car Solness a vieilli....

Quand je retournais au Grand Hôtel, Ibsen vint à ma rencontre. Je ne l'ai vu ému qu'une fois, et ce fut à ce moment-là. Il me tendit les deux mains, qui étaient glaciales, comme si l'émotion de son esprit les eût réfrigérées. Il me dit : « Cela a été la résurrection de ma pièce » (164).

Dans *le Petit Eyolf*, comme dans *Solness*, ce sont surtout les symboles qui préoccupent les critiques.

Si *Solness* n'ajoutait « rien à la gloire d'Ibsen », *le Petit Eyolf*, au contraire, est d'« une originalité grandiose », écrit Henry Bauer.

Assurément la donnée de cette pièce-ci paraîtra au plus grand nombre étrange, anormale, étendue aux développements monotones et oiseux : des éclairs de génie traversent pourtant le premier acte, où sont magistralement posés le type du petit Eyolf et de la Femme aux rats, où le débat d'ordre conjugal entre Allmers et sa femme Rita est d'une virile et pure hardiesse, où la conception de la femme amoureuse de son époux et implacablement jalouse d'un enfant, le sien, de ce petit Eyolf occupant trop de place dans le cœur de l'adoré, — où cette conception, dis-je, nous frappe d'étonnement par son originalité grandiose (165).

D'après Marcel Fouquier l'événement de la quinzaine a été la représentation du *Petit Eyolf*, qui « a été écouté avec un respect religieux par les uns, avec beaucoup de curiosité, d'attention et de déférence par d'autres — aujourd'hui qui rirait à une pièce d'Ibsen ferait rire de soi, et l'on a peur... » Il continue :

(164) Herman Bang, cité dans *Souvenirs sur Henrik Ibsen* de Lugné Poë (*Revue hebdomadaire*, 24 mars 1928, p. 410-411).

(165) *Revue encyclopédique*, 1895, p. 206.

Les réelles et parfois supérieures beautés du *Petit Eyolf*, de même que précédemment celles de *Solness le constructeur*, n'ont pas produit la profonde sensation, et, pour ainsi parler, l'illumination morale des *Revenants*, de *Rosmersholm* et de *Maison de poupée*. Et pourtant ce drame inégal, intéressant et sombre, a pour la critique un charme particulier. On y devine clairement, sous le voile et à travers la brume vaguement lumineuse des symboles ce qu'il y a de sincérité ingénue dans le génie du vieil athlète et du vieil apôtre. La meilleure part de son génie n'est pas tant..... d'avoir apporté à nos civilisations inquiètes..... une philosophie personnelle, des idées originales et paradoxales, que d'avoir pris passionnément au sérieux la vie de l'intelligence et la vie du cœur, et d'avoir été jusqu'au bout des doctrines qu'il avait une fois adoptées, en logicien absolu..... Ce qu'il y a de plus admirable chez Ibsen, qu'on prétend nous donner dans certaines petites chapelles pour un penseur mystérieux et insondable en ses confuses profondeurs, c'est peut-être la simplicité, la naïveté de l'âme ⁽¹⁶⁶⁾.

Quant au symbolisme du drame je ne dirai pas qu'il est aussi clair que celui d'une fable de La Fontaine, mais on s'y retrouve. Allmers représente l'intelligence que se dégage de l'instinct, de la passion charnelle, qui traverse sans s'y énerver et s'y perdre l'amour mystique (Asta), qui s'élève enfin au-dessus de l'affection *naturelle*, particulière et partant trop égoïste (Eyolf), jusqu'à l'idéal pur de la bonté altruiste, jusqu'aux devoirs fraternels envers la foule..... Et l'apparition épisodique du premier acte, la preneuse de rats, n'est-ce pas une shakspearienne allégorie de la mort, indulgente aux êtres persécutés et haïs, qu'elle berce de sa chanson..... ?

En terminant, le critique signale certains défauts: on voudrait « un peu moins de reprises et de retours dans l'action, et plus de relief et d'intensité dans les caractères, puisqu'ici ce sont les caractères qui mettent en valeur les symboles, et les symboles qui sont le vrai drame » ⁽¹⁶⁷⁾.

Camille Mauclair trace l'évolution de la pensée du dramaturge norvégien, « qui semble ...désavouer la période première de sa gloire. L'enseignement des *Revenants* et de *Rosmersholm*, la révolte de *l'Ennemi du Peuple* et de *Hedda Gabler* se transforment. Déjà *Solness le Constructeur* indiquait un changement considérable, une sorte de reniement du

(166) *La Nouvelle Revue*, mai 1895, p. 430.

(167) *Ibid.*, p. 432.

maître ; la pièce présente s'oppose presque symétriquement aux conclusions de *Maison de poupée* » ⁽¹⁶⁸⁾. Il continue :

Le petit Eyolf, vivant et mort, a été la cause de haines et de désunions. Mais il est devenu comme un symbole au-dessus d'eux, et il causera autant de bien qu'il causa inconsciemment de mal..... A cause de lui, Rita Allmers se purifiera. Tout au contraire de Nora dans la *Maison de poupée*, elle reste à la maison. Elle y élèvera les enfants pauvres du village où Eyolf est mort.....

Tel est ce drame, qui finit dans la douceur et l'espoir, et où l'âme d'Henrik Ibsen se laisse aller à la mansuétude pour la femme, où sa dureté primitive cède à une morale nouvelle dont la charité surprend. Je voudrais dire la noblesse constante du dialogue, la précision de psychologie, la tranquille et austère ordonnance de cette œuvre de penseur, qui s'élève de plus en plus au-dessus des artifices de la scène, et dédaignant les coups de théâtre en eux-mêmes, y installe seulement un dialogue d'idées. La beauté de l'atmosphère ibsénienne est toute morale. Je rappelle seulement aux irrévérencieux qu'il n'y a rien, dans les littératures dramatiques, de plus fortement construit, de plus terrible et de plus violemment et plastiquement tragique que *les Revenants*. Ibsen a même su avoir beaucoup de talent ; mais il s'occupe de bien d'autres choses. Et qui pourtant écrirait, de tous nos auteurs, ce second acte du *Petit Eyolf* ? C'est la science même de la scène ⁽¹⁶⁹⁾.

Le critique de *l'Idée libre* signale l'« effet prodigieux » produit par ce drame ; « depuis l'inoubliable représentation du *Canard sauvage*, au Théâtre-Libre, jamais... nous n'avons éprouvé des émotions plus fortes et plus intenses. Pourtant, *le Petit Eyolf* est presque d'une simplicité parfaite ». Il ajoute : « Que de choses obscures, que de rancunes, que de passions, entre ces deux êtres qui s'adorent et qui se haïssent... Il me semble pourtant que la scène du 2^e acte, où Alfred et Asta Allmers qui se croyaient frère et sœur, et qui constatent qu'ils ont trahi le premier, le seul, l'essentiel amour est de la plus impressionnante, et de la plus douloureuse beauté » ⁽¹⁷⁰⁾.

Jules Lemaître, au contraire, se demande ce qu'Asta vient faire dans la pièce.

(168) *Revue encyclopédique*, 1895, p. 205-206.

(169) *Ibid.*, p. 206.

(170) Morhardt, *l'Idée libre*, juin 1895, p. 287-288.

Si l'on oublie la préface, d'ailleurs curieuse et belle d'enthousiasme de M. Prozor, esprit généreux, mais qui excelle à embrouiller ce qu'il veut éclaircir, et si, dans la pièce elle-même on considère uniquement les entretiens d'Alfred Allmers et de sa femme Rita, *le Petit Eyolf* apparaîtra comme un drame très simple, très clair, très moral, et même de plus d'élévation peut-être que d'originalité.

A vrai dire, tout le drame est dans trois scènes, sans plus.

1° Nous sommes au bord d'un fjord, naturellement ; chez Alfred Allmers..... enrichi par son mariage. Sa femme, Rita, est une créature passionnée, épouse-amante, nullement mère. [Elle est jalouse de son fils qui, mal surveillé, tombe à l'eau et se noie].

2° La seconde scène est celle où s'établit, entre les deux époux désespérés et mornes, dans une conversation douloureuse et presque haineuse, le bilan des responsabilités.....

3° La troisième scène est celle de l'« expiation »..... [Rita] comprend que son ardeur égoïste d'épouse sensuelle se doit changer en charité.....

Voilà le drame. Il est complet ; il est beau par la peinture de l'âme violente de Rita, de l'âme incertaine d'Allmers et de leur souffrance à tous deux. Le malheur, c'est que l'auteur l'a obscurci par diverses inventions.

Il y a mis deux autres personnages, Asta et Borgheim, dont on se demande ce qu'ils y viennent faire. J'ai indiqué dans quelle mesure la tendresse fraternelle d'Allmers et la façon dont elle se manifeste ont pu contribuer à la mésintelligence sentimentale des époux. Cela, je le conçois, bien que le drame pût assurément subsister sans ce détail. Mais il y a quelque chose de plus. Après la mort de l'enfant, quand Allmers, haïssant sa femme, cherche un refuge dans la tendresse d'Asta, son allure est telle qu'il semble tout proche du consentement à un amour incestueux. Asta s'en aperçoit ; et alors elle lui révèle..... qu'elle n'est que sa demi-sœur ⁽¹⁷¹⁾ : ce qui ne paraît pas fait pour retenir Allmers. Puis..... elle se déclare subitement prête à épouser... Borgheim qu'elle avait repoussé auparavant..... Et je cherche en vain à quoi sert, *dans le dessein de la pièce*, cet énigmatique épisode.

Puis, Ibsen y a fourré un symbole : la « Femme-aux-rats ». Cette bizarre vieille a ceci d'original, qu'elle aime les pauvres petits rongeurs dont elle débarrasse les maisons, et qu'elle les tue parce qu'elle a pitié d'eux ; et ceci encore, que c'est en jouant de la guimbarde..... qu'elle [les] mène se noyer dans la mer.....

(171) Il y eut une polémique entre Jules Lemaitre et le critique anglais, William Archer, à ce sujet. Le critique français reconnaît s'être trompé sur Asta qui n'est pas même la demi-sœur d'Alfred Allmers (*Journal des Débats*, 3 juin 1895).

Le petit Eyolf suit la musique de la vieille, et c'est ainsi qu'il se noie, comme un rat. — Or, je ne sais pas si la Femme-aux-rats symbolise ici la Fatalité ou la Providence ; mais on peut trouver qu'elle les symbolise un peu inutilement. Le petit Eyolf pouvait tomber dans l'eau sans elle. C'est du symbole vraiment gratuit, vraiment trop « fait exprès », et qui..... nous semble..... rompre assez fâcheusement l'harmonie de l'œuvre. Que vient faire ce personnage allégorique de « sottie » ou de moralité dans cette sérieuse et profonde et si vraie étude d'âmes ?.....

L'auteur a mis encore dans *le Petit Eyolf* son pédantisme ingénu. Dans presque tous ses drames, vous trouverez quelque locution savante qui revient çà et là, comme une sorte de *leit-motiv*. Ici, c'est « la loi de la transformation »..... Cette loi, on l'invoque tout le temps, mais nulle part on ne nous l'explique, même un peu. Il est vrai que cette explication se réduirait sans doute à peu de chose, et, par exemple, à ceci : que nos sentiments changent avec l'âge, qu'ils s'épurent par la douleur..... Alors pourquoi cette emphase ? Pourquoi ces formules d'étudiant allemand qui vient de découvrir la philosophie ?.....

Enfin, Ibsen, — et ceci n'est plus une critique, — a mis dans sa dernière pièce, comme dans les autres, la faculté qu'il a de « s'étonner ». Souvent, dans les situations les plus pressantes, — après d'énergiques minutes où ils ont vécu et se sont heurtés violemment et ont parlé aussi droit et aussi net que des personnages de Dumas, — les personnages d'Ibsen retombent dans une songerie à phrases vagues et courtes, une sorte d'hamletisme languissant, et semblent rêveusement effarés et ahuris. Je les comprends : tout est étonnant dans la vie..... Et sans doute il est peut-être superflu d'exprimer ce rudimentaire étonnement métaphysique chaque fois qu'on prend la plume ; mais cela, chez Ibsen, a son charme de douceur et d'enveloppement, — que j'ai essayé, je crois, de définir ailleurs ⁽¹⁷²⁾.

Nous avons déjà signalé la façon dont, à cette époque, l'on interprétait Ibsen à l'Œuvre. En voici un écho dans un article d'Henry Fouquier au *Figaro* : « Puis, la cérémonie religieuse a commencé — je veux dire on a joué *le Petit Eyolf* au milieu d'un pieux silence ». Lugné Poë a joué Alfred « en somnambule ». Fouquier trouve l'exposition assez bizarre : Alfred travaille à un livre sur « la responsabilité humaine » ; Eyolf est boiteux ; Rita, « une gaillarde », est jalouse du livre, d'Asta et d'Eyolf ; la femme aux rats, dont le pouvoir de mort aux rats s'étend aux hommes, entraîne Eyolf à la mer...

(172) *Journal des Débats*, 19 mai 1895.

Ensuite « la pièce se développe avec une assez grande monotonie... » Il continue :

Je ne suis pas assez niais — ignorant d'ailleurs les partis pris d'école — pour ne pas accorder que cette œuvre cause une impression étrange, par moments un trouble et une émotion qui en font une œuvre d'art et de valeur. Mais, si on la prend au pied de la lettre, la fable est banale, touche par instants au ridicule et reste profondément obscure. Il faut donc admettre que son mérite est « symbolique ». Son symbolisme, aidé de la préface du traducteur, je l'ai débrouillé. Alfred, c'est l'homme allant vers l'idéal, en passant par la passion charnelle (Rita), dont l'influence est égoïste et mauvaise, l'amour mystique (Asta), le devoir vers la race (Eyolf), l'altruisme pur, enfin (le bonheur donné aux petits pêcheurs). La femme aux rats est la fatalité, entraînant les hommes (comme les rats à la mer) et la Providence, délivrant par la mort les petits malheureux, que la société accable et hait. Mais qui diable comprendra ceci, s'il n'a lu les Symboliques et travaillé Kreuzer ? J'imagine que bien des enthousiastes en sont au vieux mot : *Credo quia OBSCURUM* ! Et je persiste à penser qu'une œuvre que la foule ne peut entendre reste, par l'expression au moins, inférieure ⁽¹⁷³⁾.

Pour Sarcey, le *Petit Eyolf* « c'est la bouteille à l'encre ». Ce qui l'étonne, c'est la « capacité d'ennui » de ceux qui assistèrent à la représentation. « Permettez-moi de ne rien dire du *Petit Eyolf* d'Ibsen, dit-il. On y a si furieusement applaudi et je m'y suis si cruellement ennuyé, qu'il faut bien que je n'aie pas reçu du ciel un cerveau pour goûter les symboles. Car il paraît que cette comédie est symbolique d'un bout à l'autre. C'est une suite de conversations interminables psalmodiées par des acteurs qui se sont fait exprès des voix de l'autre monde. Et tout le temps on est dans la nuit... » Puis il y a « le rôle symbolique d'une charmeuse de rats. Qu'est-ce qu'elle vient faire dans la pièce ? On n'en sait rien » ⁽¹⁷⁴⁾.

Catulle Mendès se montre très sévère pour l'auteur du *Petit Eyolf* :

Pourquoi s'évertuer à chercher un sens profond et lointain aux œuvres de M. Ibsen ? Qu'elles aient un air de mystère, je n'y contredis point et, à cause de cela, je m'y plais. Mais elles

(173) *Figaro*, 9 mai 1895.

(174) *Le Temps*, 13 mai 1895.

n'ont d'énigmatique que leur hésitation, leur lenteur, leur pudeur peut-être, à révéler ce qu'elles signifient ; et l'énigme devinée, on s'étonne que le mot en fût si proche, si peu rare, si banal quelquefois. M. Ibsen m'apparaît comme un esprit très simple, en soi. On pourrait dire, je pense, que c'est un génie puéril, — ce mot, ici, n'implique aucun blâme, bien au contraire. S'il lui arrive de préférer de grands mots de science moderne et d'école, c'est avec la naïveté infatuée d'un écolier qui les apprend récemment ; et sa malice est celle d'un enfant qui a écouté aux portes ; M. Ibsen a beaucoup écouté aux portes de littératures étrangères..... Les symboles qu'on veut découvrir en lui y sont peut-être, si on les y met ; mais, lui, il n'y songeait guère, du moins quand il était tout à fait lui-même, rien que lui-même, c'est-à-dire avant que les agenouillements de l'enthousiasme lui eussent révélé la hauteur de son front ⁽¹⁷⁵⁾.

Il est difficile de se faire une idée juste de *Brand* et de *Peer Gynt*, poèmes philosophiques qui de prime abord n'étaient pas destinés à la scène, bien que leur forme fût dramatique. Leur traduction aussi offre de grandes difficultés, et l'on ne peut pas dire que les versions du comte Prozor soient satisfaisantes. Outre que la mise en scène était forcément insuffisante, il y avait encore ceci pour dérouter le public : ces œuvres romantiques écrites en 1866 et 1867 furent jouées en France en 1895 et 1896, donc après la représentation d'une dizaine des drames modernes de l'auteur norvégien. Aussi fut-on plutôt déçu.

Henry Fouquier estime que *Brand* ne peut se mesurer « à l'aune ordinaire ». Nous relevons de son compte rendu dans le *Figaro* :

Il me faudrait un loisir qui m'est refusé pour dire tout ce qu'il y a à dire d'une œuvre étrange, diffuse, très hors de nos coutumes, hésitante, obscure et maladroite par moments, puissante et géniale en d'autres, où il y a de tout, même de grandes habiletés. *Brand* c'est la recherche de l'absolu dans le domaine philosophique et religieux..... « tout ou rien ».....

.....Dans ce drame, où la théologie la plus âpre s'unit à un sens aigu des effets dramatiques — il y a une scène de nuit de Noël qui est d'une suprême habileté — M. Ibsen a opposé, après Proudhon, l'idée de l'équité implacable à celle de l'humana-

(175) *L'Art au théâtre*, vol. 1, p. 20-21.

nité ou de la grâce divine. Visiblement, de telles œuvres ne se peuvent mesurer à l'aune ordinaire. Ce sont des poèmes plus que des drames et c'est ainsi qu'il faut les écouter..... (176).

Dans son article sur *Brand*, Georges Boyer reconnaît s'être renseigné auprès de Lionel Radiguet. Il trouve dans *Brand* la thèse directrice d'Ibsen « *tout ou rien*, dont les comédies sociales qu'il publia plus tard ne sont que le commentaire et le développement ». Il continue : « On s'est plusieurs fois préoccupé d'analogies évidentes entre le *Brand* d'Ibsen et l'*Axel* de Villiers de l'Isle-Adam ; d'aucuns sont même allés jusqu'à se demander lequel des deux s'était inspiré de l'œuvre de son confrère ». Mais le critique estime que ce sont « des conceptions spontanées de cerveaux appartenant à des individualités distinctes.

Partis tous les deux d'une conception aristocratique de la justice absolue dans leur révolte contre le pharisaïsme et la convention, Ibsen et Villiers ne pouvaient manquer de se rencontrer. Ils ne pouvaient cependant se plagier...

Ce sujet de *Brand*, ajoute-t-il, est un des plus abstraits qui se puissent concevoir. Ni intrigues amoureuses, ni tiroirs, ni tableaux, ni trucs, rien que des discussions philosophiques, des thèses scientifiques, des états d'âme individuels ou collectifs, qui deviennent action dans un dialogue puissant d'émotion et de réalisme » (177).

Jules Lemaître signale une ressemblance entre Ibsen et Renan :

Brand est un poème grandiose et un peu trouble, où un homme d'un génie inquiet, âme puritaine, émancipée de sa foi et récemment troublée par la découverte du soleil et de la « joie de vivre », mais demeurée puritaine d'accent et de geste, a dégorgé des pensées fort diverses, sinon contradictoires : en sorte que l'œuvre totale, sans que peut-être l'auteur l'ait voulu, apparaît finalement ironique — un peu comme les drames philosophiques d'Ernest Renan (178).

L'opinion de Lemaître ne fut pas partagée par le comte Prozor qui, au contraire, voit dans *Brand* « une œuvre mère où l'on trouve réunis en système toutes les idées qu'Ibsen a,

(176) *Figaro*, 23 juin 1895.

(177) *Ibid.*, 30 mai 1895.

(178) *Revue encyclopédique*, 1895, p. 266.

plus tard, développées une à une dans ses *dramas modernes* » ⁽¹⁷⁹⁾.

Pour Charles Sarolea, *Brand* « est la *Divine Comédie du Puritanisme* » ⁽¹⁸⁰⁾.

Paul Perret ⁽¹⁸¹⁾ voit, ou devine plutôt, « à travers les voiles d'une traduction évidemment et cruellement obscure et incorrecte, un très beau poème, qui n'est point fait pour la scène française, ni d'ailleurs pour aucune scène au monde. La figure de Brand, le ministre de Dieu, bien plus sévère et dur que Dieu lui-même, et qui périt dans le désespoir parce que parmi les œuvres de foi il n'a pas voulu compter la charité — cette figure est certainement une création de génie » ⁽¹⁸²⁾.

Parmi les voyageurs qui dès leur retour consacrent un volume aux pays qu'ils viennent de visiter, se trouve Mme L. Bernardini. Elle fait une comparaison entre « le symbolisme ancien de *Brand* et d'*Empereur et Galiléen* » et celui de *Solness le Constructeur*. Elle constate « que, de pas en pas, il [Ibsen] est entré plus avant dans la Réalité journalière... Il n'a que faire désormais d'appeler à son aide les glaciers et les pics de la Norvège... la féerie des apparitions ou des fêtes de Dionysos. Un architecte, une maison bourgeoise, une jeune fille en costume de voyage, portant son linge sale dans son petit paquet, lui ouvrent des figures du monde intérieur aussi vastes et significatives, plus intenses et plus fantastiques encore, s'il est possible, de leur familiarité même » ⁽¹⁸³⁾.

Camille Mauclair est frappé par la cohésion et l'ordonnance dans l'œuvre ibsénienne, « *quarante années* de production dans le même sens ». Puis il parle de ce « dessous idéologique » qui, chez Ibsen, « ne se dérobe jamais », tandis que dans les drames de Dumas fils on sent « vivement que l'écrivain dramatique et l'éthicien se sont querellés » ⁽¹⁸⁴⁾.

(179) *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} nov. 1894, p. 161.

(180) *Henrik Ibsen*, p. 30.

(181) Lecteur à la Comédie Française, critique dramatique de *la Liberté*.

(182) *Revue encyclopédique*, 1895, p. 266.

(183) *La Littérature scandinave*, 1894, p. 254.

(184) *Revue encyclopédique*, 1895, p. 265.

M. Mauclair regrette que l'œuvre ibsénienne ne soit pas présentée chronologiquement. Non seulement le public fut dérouté par *Brand*, œuvre de jeunesse jouée après *Rosmersholm*, *Solness*, etc., mais des critiques « éminents » s'étonnèrent de « la bizarrerie de cet auteur qui, après des pièces toutes d'action comme *Hedda Gabler* ou *L'Ennemi du Peuple*, revenait à des poèmes philosophiques de ce genre... » (185)

Notre critique convient que le poème « est choquant par le manque d'action et l'obscurité de certains passages... *Brand* est de l'époque de formation d'Ibsen, dit-il, l'époque curieuse où, poète et métaphysicien, il allait devenir sociologue et dramaturge... L'intérêt de *Brand* est plutôt dans cette transition, pour les lettrés, et on comprend que le public ne s'y passionne point ». Il ajoute : « *Brand* n'en reste pas moins une très belle chose, et les beaux passages sont beaux comme les plus heureux de toute l'œuvre du vieux maître » (186).

L'attitude de Sarcey s'est pour ainsi dire figée : il ne comprend pas « grand' chose » de l'œuvre ibsénienne, et ce qu'il a compris, « ce sont des lieux communs ». Cela dit, le vieux critique continue :

Il faut pourtant bien reconnaître qu'il y a dans cette œuvre mal ordonnée, diffuse, obscure, insupportable, des morceaux admirables, des traits de génie et même de génie dramatique.

Le second tableau [la traversée du fjord] est d'un mouvement et d'un pittoresque saisissants....

Mais la plus belle scène, une scène qui est vraiment d'un homme de théâtre, c'est celle de la nuit de Noël ; mais il faudrait entrer dans de trop longs développements pour vous la rendre intelligible. Au reste, vous pouvez être tranquille : un de nos dramaturges la volera à Ibsen, en l'arrangeant, ou en la dérangeant, comme vous voudrez ; nous la retrouverons un de ces jours....

Puis il critique sévèrement la mise en scène. Après avoir fait allusion au « clergyman somnambule », dont Jules Lemaitre aurait qualifié le rôle de *Brand* joué par Lugné Poë, il ajoute :

Je ne peux pas me figurer ce qu'aurait donné au théâtre le rôle de *Brand* joué avec une farouche ardeur de mysticisme, avec une intransigeance convaincue et furieuse ; noyé dans cette

(185) *Ibid.*, p. 265.

(186) *Ibid.*, p. 266.

psalmodie il est intolérable..... La *Maison de poupée* montée avec soin au Vaudeville, a eu du succès. Je sais bien que la *Maison de poupée* est infiniment plus simple et plus claire que *Brand*. Mais *Brand*, il vaudrait mieux ne pas le jouer que de nous offrir une traduction sur la scène aussi confuse, aussi imparfaite aussi pleine de trous.

Malgré les « trous » et la suppression des entr'actes, cette représentation commencée à huit heures et quart ne s'est terminée que vers une heure; aussi Sarcey résume-t-il ainsi son impression de la soirée : « Je suis sorti de là brisé, anéanti, me pressant la tête à deux mains, en me demandant si c'était moi qui étais fou ! » (187).

La plupart des critiques s'accordent à voir en Peer Gynt un Faust norvégien, bien que Charles Sarolea le qualifie de « Don Quichotte du Nord » (188) et Sarcey découvre en lui « un arrière-cousin du Franck de *la Coupe et les Lèvres* », qui d'ailleurs est « de la famille de Faust, du second Faust » (189).

D'après Camille Mauclair « c'est le drame de la conscience qui se cherche, qui brise avec le monde pour aller au delà. Où ? Elle ne le sait. Vers la puissance, vers la domination tangible. C'est tout naturellement la première garantie que désire se donner une énergie qui s'éveille. Elle ne comprendra qu'après que la puissance réelle est intérieure et s'exerce sur l'être lui-même. Aussi Ibsen fait-il de Peer Gynt un paysan. « Je veux être Empereur », répète-t-il. Et dans la conclusion d'*Un Ennemi du Peuple*: « L'homme le plus puissant, dira le docteur Stockmann, c'est celui qui est le plus seul ». M. Mauclair continue:

Entre ces deux hommes et ces deux phrases, vous trouverez toute l'évolution intellectuelle de l'écrivain..... Car Peer Gynt, c'est Ibsen lui-même, et Stockmann, c'est encore Ibsen. Mais dans *Un Ennemi du Peuple*, le décor est devenu exclusivement moderne, et dans *Peer Gynt* il est encore légendaire, poétique, tragi-comique, construit en conte local et en féerie.....

.....On y sent toujours le vrai drame, celui de l'homme, et le recul entre lui et ses fantômes, si difficile à réaliser, est toujours gardé. Les épisodes bouffons ou tragiques restent à leur plan (190).

(187) *Le Temps*, 24 juin 1895.

(188) *Henrik Ibsen*, p. 37.

(189) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 365.

(190) *Revue encyclopédique*, 1896, p. 817-818.

.....Tel est ce drame symbolique, où de grandioses morceaux lyriques rachètent amplement certaines scènes trop naïvement présentées. Un bouillonnement d'énergie y emporte tout ⁽¹⁹¹⁾ ⁽¹⁹²⁾.

D'autre part, Mme Bernardini trouve dans *Peer Gynt* « la contre-partie,... le doublet nécessaire de *Brand*. Ce dernier ...est semblable à l'une de ces magiques cathédrales du moyen âge, aux mystiques rosaces, aux cryptes ténébreuses... et dont l'apparent désordre, l'enchevêtrement bizarre et touffu d'arcades, de piliers et de clochers vertigineux cachent un plan profond et une mystérieuse harmonie. Et *Peer Gynt* rappelle en quelque degré ces fantasques romans de chevalerie, tout fleuris d'aventures merveilleuses, de subtilités de cours d'amour, de personnifications scolastiques, de gnomes, de fantômes et d'apparitions, mêlant l'Arioste au *Roman de la Rose* et aux contes de Grimm, la *Jérusalem délivrée* au *Songe d'une nuit d'été* et aux visions de Valpurgis.

De même que *Brand* représentait la volonté, *Peer Gynt* incarne, au contraire, la fantaisie, la négation, l'éparpillement de cette volonté, livrée à tous les vents du caprice et de l'instinct... » ⁽¹⁹³⁾

« ...Cet admirable poème philosophique [est] aussi divers, tumultueux et foisonnant que *Brand* est simple, sobre et direct », écrit Romain Coolus, qui ne voit pas la possibilité « de les interpréter l'un et l'autre qu'en les confrontant...

Au premier abord, à comparer *Brand* et *Peer Gynt*, il semble bien qu'Ibsen ait conclu au nihilisme moral. La devise du premier pourrait se formuler : Droit au but sans compromis. La maxime de Peer, au contraire, est de contourner les obstacles : Fais le tour, se répète-t-il. Et *Brand* héroïquement martyrise tous ceux qui l'entourent pour ne pas faillir à sa vocation supérieure... Peer qui louvoie, hésite, attermoie et parcourt l'univers... n'est pas moins cruel aux êtres qui l'ont aimé...

Mais, à la réflexion, on s'apercevrait qu'une même pensée optimiste, à peine exprimée dans *Brand* [est] poétiquement

(191) *Ibid.*, p. 818.

(192) Joué le 12 nov. 1896.

(193) *La Littérature scandinave*, p. 266.

traduite dans *Peer Gynt*... Dieu est un Dieu de charité ». D'après le critique la « chute de Brand est irrémédiable.. il n'a pas aimé... il n'a pas été aimé », tandis que « Peer est sauvé parce qu'il a aimé Solveig et surtout parce qu'il en a été aimé.

Cette interprétation parallèle de *Brand* et de *Peer Gynt* semble éclairer d'une vive lumière ces deux œuvres antithétiques » (194).

M. Ehrhard nous dit d'abord que *Peer Gynt* est l'épreuve négative d'une photographie dont Thorbjørn, le héros de *Synnoeve Solbakken* serait l'épreuve positive (195). Puis il le rapproche de *Faust* dont la « marche générale » serait la même que celle de *Peer Gynt* :

Les héros des deux poèmes commencent par la vie intellectuelle [*sic*], continuent par la vie active, et finissent par trouver le salut dans l'amour. Solveig et Marguerite se ressemblent singulièrement..... (196)

.....Il serait faux, cependant, d'appeler *Peer Gynt* le *Faust* de la Norvège. Il y a entre les deux poèmes une différence radicale. Le héros de Goethe représente l'humanité cherchant à assouvir ses plus nobles passions ; celui d'Ibsen représente l'humanité sans idéal..... [C'est la] conception différente de « l'éternel féminin » [qui] montre l'abîme qui sépare les deux héros.

Il y a dans la littérature scandinave un type avec lequel *Peer Gynt* a une ressemblance plus profonde qu'avec *Faust* ; c'est Adam Homo de Paludan-Müller. Bien qu'il n'y ait dans le drame d'Ibsen aucun détail qui rappelle directement l'épopée du poète danois, il y a dans l'inspiration générale des deux œuvres, dans la valeur morale et la destinée des deux personnages une telle conformité qu'il est difficile de croire à une simple coïncidence » (197).

M. Ehrhard ne voit pas dans *Peer Gynt* « seulement une satire de la Norvège. C'est la condamnation impitoyable de la faiblesse de caractère partout où elle se rencontre (198).

Enfin, l'essentiel de ce qu'Ibsen a mis de lui-même dans son œuvre, c'est sa lutte contre le romantisme... » (199).

(194) *La Revue blanche*, 1^{er} déc. 1896, p. 524-525.

(195) *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, p. 159.

(196) *Ibid.*, p. 165.

(197) *Ibid.*, p. 166.

(198) *Ibid.*, p. 170.

(199) *Ibid.*, p. 163.

« *Peer Gynt*, joué par *l'Œuvre*, écrit Jules Lemaître, m'a semblé une des moindres productions de M. Ibsen. Cela a l'air d'une œuvre d'extrême jeunesse, beaucoup plus jeune même que n'était l'illustre Norvégien lorsqu'il l'écrivit. Cela relève du genre auquel nous devons *Faust*..... : le genre philosophico-symbolico-dramatique..... » Il ajoute :

Quelle est l'idée de *Peer Gynt* ? Qu'on peut manquer sa destinée par orgueil, ambition et inquiétude ; que la réalité est toujours inférieure à nos désirs et à nos rêves, que nous ne savons jamais bien ce que nous voulons, et que le mieux est de « cultiver notre jardin ». Rien de plus, je le crains. Oui, j'ai beau faire, l'idée de *Peer Gynt* m'apparaît aussi humble, aussi « bonne femme » que celle de la fable des *Deux Pigeons*. Et cela ne m'étonne point. J'ai souvent constaté que ces prétendus drames philosophiques contiennent tout juste autant de philosophie que tel vaudeville de Labiche et se peuvent ramener aux mêmes axiomes de sagesse courante. S'ils valent quelque chose, c'est uniquement par les épisodes particuliers, dont ils sont formés. Ils sont, finalement, beaux et vivants, dans la mesure où chacun de ces épisodes exprime la vie ou donne l'impression de la beauté. Or, trois ou quatre scènes seulement de *Peer Gynt* m'ont paru ou vivantes ou belles. (Je n'en juge, bien entendu, que sur la traduction française) » (200).

Dans son résumé, Lemaître signale surtout les deux excellentes scènes entre *Peer Gynt* et sa vieille mère.

Et ainsi *Peer Gynt*, c'est la *Coupe et les Lèvres*, ou très peu s'en faut. Même orgueil chez Peter et chez Franck, même dégoût de la réalité présente, mêmes désirs immenses et indéterminés, mêmes révoltes frénétiques, et même inquiétude invincible. Solweig, c'est Déidamia. La courtisane Belcolore représente la luxure, comme les Trolls, mais beaucoup plus gracieusement..... Et si Déidamia est poignardée dans les bras de Franck, Peer retrouve Solweig vieille femme, et cela revient donc à peu près au même.

Mais l'idée est beaucoup plus claire dans la *Coupe et les Lèvres*, et surtout se déroule en épisodes d'un intérêt autrement lié et soutenu. Et quant à la forme....

.....Bref, parmi tous les romantiques [français], il n'y en a qu'un qui le soit complètement et dans les moelles, s'il est vrai qu'une secousse venue des littératures du Nord ait engendré chez nous le romantisme ; il n'y en a qu'un qui byronise

et shakespearise spontanément, éperdument, qui soit incohérent dans ses images, soudain et sans liaison marquée dans ses mouvements, volontiers obscur, sincèrement effréné, un peu fou, totalement génial : et c'est Musset à vingt ans. J'ai senti cela dans *la Coupe et les Lèvres* que *Peer Gynt* m'a fait relire ; et j'ai vu que, des deux, c'est *la Coupe et les Lèvres* qui est le vrai poème ibsénien. Le monologue de Franck, au troisième acte (cent-quatre-vingt-sept vers) serait sublime s'il était seulement d'Ibsen... » (201) (202)

« Les premières scènes où le caractère est exposé, sont vraiment jolies, dit Sarcey... Mais nous allons entrer dans le symbole... [qui] fait son apparition avec la femme verte (203). Puis il y a des aventures qui « n'ont ni queue ni tête (204). ...C'est une suite de fantaisies inexpliquées et inexplicables... » (205). Il continue :

Il reste (pour nous, bien entendu) de *Peer Gynt*, les deux premiers tableaux qui sont pleins de vie, et ces deux scènes [la mort d'Aase et la mort de Peer Gynt] dont l'idée et l'exécution sont d'un maître. Tout le reste c'est du brouillard, et le plus épais de tous les brouillards, le brouillard symbolique (206).

Permettez moi de prendre pour guide un de ceux qui se meuvent avec plus d'aisance que moi dans ces obscurités. Voici l'explication de M. Catulle Mendès. pour qui le symbolisme n'a pas de mystère :

« Peer Gynt, c'est le Rêve affirmé par le Mensonge, c'est-à-dire le rêve qui ne s'en fait pas accroire, mais qui pourtant, par l'infatuation, qui est une espèce de foi, s'empporte à sa propre réalisation. Mais c'est le mauvais rêve et, partant, ce sera la mauvaise aventure ».

Ah ! voilà qui est clair, à présent. Je me sens tout soulagé après cette exégèse. Mais j'en avais besoin. Peut-être auriez-vous besoin d'un commentateur qui vous expliquât l'exégèse. Moi, ça me suffit (207).

Nous avons donné surtout les impressions des critiques lors des représentations de ces deux drames philosophiques,

(201) *Ibid.*, p. 42-44.

(202) Un des traits caractéristiques du théâtre d'Ibsen, c'est qu'il a supprimé le monologue.

(203) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, 365-366.

(204) *Ibid.*, p. 367.

(205) *Ibid.*, p. 368.

(206) *Ibid.*, p. 369.

(207) *Ibid.*, p. 369-370.

qui, comme nous l'avons vu, ont plutôt déçu les spectateurs. Gustave Larroumet constata plus tard qu'il avait « éprouvé un grand plaisir à lire *Peer Gynt* lentement et avec réflexion ». Mais après l'avoir vu à la scène, il ne peut convenir « que ce soit une œuvre scénique » ⁽²⁰⁸⁾. Aussi avait-elle « étonné le public » en 1896, bien qu'elle fût « acclamée par un groupe d'esthètes » ⁽²⁰⁹⁾.

Par les opinions que nous venons de citer, on voit à quel point le mouvement symboliste, en général, et le fait que ces drames furent joués au théâtre de l'Œuvre, ont influencé le jugement des critiques. Or, le symbole dans l'œuvre ibsenienne arriva à susciter de nombreuses discussions, voire même des polémiques.

Georg Brandes protesta en 1897 contre les interprétations françaises. Par exemple, on avait fait croire à Sarcey qu'il se cachait « une sorte de symbolisme dans les derniers mots de *Revenants*, dans le cri d'Oswald frappé de paralysie : « Le soleil, le soleil ! » Ce soleil ferait un contraste avec la pluie du commencement de la pièce et signifierait la joie de vivre. Cela est aussi surprenant pour nous autres Scandinaves que pour M. Sarcey. C'est la subtilité de la démence. *Le soleil* ! signifie dans la bouche d'Oswald *Le poison* ! Le malade perd la faculté de dire ce qu'il veut et demande le soleil pour la mort » ⁽²¹⁰⁾.

Emile Faguet convient que les esthètes français « avaient bâti toute une esthétique » sur ces paraboles. De son côté, Brandes dit, dans son article, qu'Ibsen n'est pas symbolique. Le critique du *Journal des Débats* trouve qu'« il est bien difficile de ne pas voir au moins quelques intentions symboliques dans *le Canard sauvage* et dans *Solness*. Il est bien difficile de n'en pas voir dans *Peer Gynt*, et si *Peer Gynt* chez les lutins est tout simplement, tout uniment, tout strictement *Peer Gynt* chez les lutins, non seulement c'est puéril, mais c'est tout uniment nul ». Il ajoute : « A rapprocher cet épisode de la fin de l'ouvrage, on sent bien qu'Ibsen y a mis une

(208) Notons en passant que *Peer Gynt* est depuis des années au répertoire d'un des théâtres du boulevard.

(209) *Études de critique dramatique*, vol. 2, p. 281.

(210) *Henrik Ibsen en France (Cosmopolis, 1^{er} janv. 1897, p. 120)*.

pensée,... et que, par conséquent, c'est un symbole, à la portée de tout un chacun, du reste... » ⁽²¹¹⁾

Cette déclaration lui valut une lettre du critique danois, et Faguet cite dans les *Débats* (15 mars 1897) l'explication de Brandes : celui-ci ne se refuse pas « à voir des symboles dans Ibsen » ; mais il dit « qu'il n'est pas du tout *symboliste*, dans le sens moderne du mot, et que la manie de quelques Français » l'étonne, « qui trouvent des symboles où il n'y a que des situations toutes simples ». Faguet s'accorde avec Brandes à « se moquer de l'intempérante symbolomanie de quelques-uns », mais il se réserve « le droit de ne pas savoir le sens moderne du mot symboliste ». Pour lui, un symboliste, c'est « un homme qui use de symboles » ⁽¹¹²⁾.

René Doumic, qui avait vu en Ibsen un réaliste doublé d'un symboliste, écrit en 1906 : « Je sais bien qu'Ibsen a réclamé contre ce luxe d'idées que la critique française lui a prêté : « Qu'on s'occupe donc moins de ce que je pense ! Chacun de nous agit ou écrit sous l'empire de quelque idée. Ai-je réussi à faire une bonne pièce et des êtres vivans ? Voilà la grande question » ⁽²¹³⁾.

Citons quelques paroles d'Ibsen rapportées par le comte Prozor : « Nous sommes tous des symboles vivants. Tout ce qui se passe dans la vie arrive d'après certaines lois qu'on rend sensibles en la représentant fidèlement. Dans ce sens, je suis symboliste. Pas autrement.

Mon cerveau a pu, tandis que j'écrivais, être traversé de telles ou telles idées. Mais tout cela n'est qu'accessoire. Le principal, dans une œuvre de scène, c'est l'action, c'est la vie » ⁽²¹⁴⁾.

D'autre part le traducteur nous fait savoir qu'Ibsen n'était pas seulement farouchement jaloux de son indépendance menacée par une école, il était encore horrifié par les monstruosités qui commençaient, sous l'influence d'un symbolisme voulu, à défigurer ses pièces sur la scène ⁽²¹⁵⁾ ⁽²¹⁶⁾.

(211) *Journal des Débats*, 11 janv. 1897.

(212) *Ibid.*, 15 mars 1897.

(213) *Le Théâtre d'Ibsen* (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1906, p. 925).

(214) Ibsen : cité en tête du *Théâtre d'Ibsen* de W. Berteval.

(215) Nous avons déjà signalé les excentricités d'une représentation de *Rosmerholm* en Allemagne.

(216) Prozor, Préface au *Théâtre d'Ibsen* de W. Berteval, p. XII.

C'est un sujet qui passionnait les lecteurs de divers pays ; Brandes nomme en particulier les dames allemandes et les étudiants tchèques, dont certains ont demandé si Hilde était le catholicisme ou le protestantisme et si Madame Solness ne représentait pas la bourgeoisie moderne ⁽²¹⁷⁾.

Un Américain qui avait voulu tirer au clair la question du symbolisme dans l'œuvre d'Ibsen reçut en 1900 cette déclaration du vieux maître : « Le symbolisme, c'est ce que des lecteurs à la fois bienveillants et penseurs profonds ont brodé sur ma présentation toute réaliste » ⁽²¹⁸⁾.

Mais nous ne prétendons pas que les critiques n'aient rien vu en dehors d'Ibsen le symboliste. En parcourant les citations on a vu des allusions au moraliste, à l'individualiste, au féministe, au révolutionnaire, etc... Nous passerons donc aux œuvres qui semblent révéler plus particulièrement ces autres aspects de son génie.

René Doumic est parmi ceux qui ont protesté contre la tendance exagérée à voir des symboles partout dans les œuvres scandinaves. Nous relevons dans son ouvrage *De Scribe à Ibsen* cette critique sur *Hedda Gabler* :

« J'ai voulu montrer ce que produit le contact de deux milieux sociaux qui ne peuvent s'entendre ; *Hedda Gabler* n'est pas une pièce à problème ». Ainsi s'est exprimé Ibsen, indiquant lui-même de quelle conception première est sortie son œuvre. Il me semble qu'il convient, en étudiant *Hedda Gabler*, de s'en tenir à l'interprétation qu'indique l'auteur, et de ne point embrouiller la question en cherchant sous chacune des péripéties du drame un sens caché et un symbole qui n'y est pas. Ainsi comprise, *Hedda Gabler* est un fort beau drame, d'une allure simple, vigoureuse, hardie, et qui ne contient guère plus d'étrangetés que celles qui sont inhérentes à toute œuvre conçue loin de nous, dans un milieu d'habitudes et d'idées qui ne nous sont pas familières et pensée dans une langue qui n'est pas la nôtre ⁽²¹⁹⁾.

Dans son résumé de la pièce, il signale comme « quelque

(217) *Ibsen en France (Cosmopolis, 1^{er} janv. 1897, p. 121)*.

(218) Lettre d'Ibsen adressée à M. Schreiner en 1900 et publiée en 1924 : « Symbolismen er noget som velvillige og dybsindige læsere digter ind i min jævne realistiske fremstilling ». (*Literary Digest International Book Review, August 1924, p. 748*).

(219) *De Scribe à Ibsen, p. 332*.

chose qui n'est pas banal » ⁽²²⁰⁾ la joie farouche de Hedda quand Loevborg se tue. Puis il ajoute :

On voit assez bien quel est le caractère de Hedda. C'est un type qui est loin de nous être inconnu à nous autres Français, et que nous avons revu bien des fois dans les livres et au théâtre, depuis *Madame Bovary*. Hedda est une imagination exaltée et pervertie ; elle se fait de l'élégance et de la distinction de la vie une idée fausse : elle méprise une existence toute droite et simple, faite de l'accomplissement des devoirs réguliers : la maternité lui fait peur. Elle veut peser sur une destinée humaine, fût-ce pour la détruire. C'est une malade, une névrosée. M. Jules Lemaître, dans la conférence qu'il a faite au Vaudeville avant la représentation, a insisté sur ce côté du caractère de Hedda. Il a montré tout ce qu'il y a chez la jeune femme de cabotinage intellectuel et sentimental. Il a été pour elle très sévère, plus sévère, je pense, que ne l'est Ibsen lui-même ⁽²²¹⁾.

D'après Camille Mauclair, Lemaître aurait présenté Hedda Gabler « au public comme il l'eût fait d'une pièce de Sardou, avec une totale incompréhension » ⁽²²²⁾.

M. Doumic continue : « Ces deux caractères de Hedda et de Tesman, sont dessinés avec le relief le plus saisissant, avec la plus admirable intensité de vie. Quelques-uns parmi les personnages accessoires ne sont ni moins vrais, ni moins faciles à comprendre » ⁽²²³⁾. Ainsi, *Hedda Gabler* reste pour M. Doumic « une comédie qui serre la vie de très près, qui donne dans sa première partie une grande impression de réalité intime, qui tourne brusquement au drame sombre... » Et cette pièce est « l'une des plus accessibles au public français, si elle n'est pas l'une des plus caractéristiques dans l'œuvre d'Ibsen » ⁽²²⁴⁾.

Jules Lemaître s'accorde avec M. Doumic à trouver *Hedda Gabler* intelligible. Pourtant « il est bon d'abord de savoir la place qu'occupe ce drame dans l'œuvre d'Ibsen ». Il poursuit :

.....Le sujet de la plupart de ses pièces, c'est la revanche....

(220) *De Scribe à Ibsen*, p. 335.

(221) *Ibid.*, p. 336.

(222) *Ibsen en France* (Arte, févr. 1896, p. 191).

(223) *De Scribe à Ibsen*, p. 340.

(224) *Ibid.*, p. 341.

de la « joie de vivre »..... contre la tristesse religieuse, de la conscience individuelle contre les préjugés sociaux.....

....Puis, il [Ibsen] s'est aperçu que la revendication de l'autonomie morale, magnifique et bienfaisante chez un Luther ou chez un Rabelais, intéressante encore chez des âmes supérieures comme Mme Alving ou la petite Norah, peut devenir mal-faisante et grotesque chez une vaniteuse névrosée comme Hedde Gabler, et n'est plus que l'adoration prétentieuse, féroce — et stérile, — du « moi ».....

« En second lieu, pour bien comprendre *Hedda Gabler*, il faut connaître et admettre le procédé dramatique d'Ibsen... » Par contre, « le scénario psychologique » de la pièce, « c'est, sauf les variantes, le cas d'Emma Bovary » (225).

Mais où Hedda n'est pas française, c'est dans ses relations avec Eilert Løvborg. « Nous assistons à un drame, non pas de jalousie sensuelle et amoureuse, mais de jalousie cérébrale ou, mieux, d'égoïsme démentiel ». Hedda est chaste et « monstrueusement orgueilleuse ». Le critique ajoute :

Mais elle a beau se figurer que cet orgueil est de grande espèce : il y a dans sa superbe, beaucoup de snobisme, beaucoup de cabotinage, et pas mal de névrose..... (226)

Silencieusement, sans dire son intention, Ibsen oppose à l'orgueilleuse Hedda, cette bonne femme de tante Julie... Hedda n'a été préoccupée que « de vivre avec beauté »... et c'est la vie de tante Julie, qui, finalement, nous paraît belle, artistiquement belle...

Et la morale de cette histoire, c'est..... qu'enfin il n'y a rien de plus efficace, soit pour la beauté de la vie, soit pour l'action sur les autres âmes, ni de plus « distingué », ni de plus « aristocratique » que la bonté et la simplicité du cœur. *Amen*.

— Alors, quoi ?... *Gabrielle* ?... « O père de famille, ô poète, je t'aime ! » — Quelqu'un, après la conférence, me disait cela dans les couloirs, avec férocité. Il paraît que j'avais été trop moral. Et je ne me défends point d'avoir fait à Hedda son procès, d'avoir parlé d'elle avec une malveillance préméditée et presque de la haine. Cette haine, il est fort possible qu'Ibsen ne l'ait point sentie, lui, contre son héroïne. Et, en effet, Hedda a ceci pour elle, qu'elle n'est ni lâche ni vile, et qu'elle ne tient pas à la vie, du moment que la vie n'est pas conforme à son rêve. J'aurais pu le dire... Mais j'ai voulu être moral, parce

(225) *Impressions de théâtre*, 6^e série, p. 49-51.

(226) *Ibid.*, p. 52-53.

qu'on doit l'être.... et parce que cela fera plaisir à Paul Desjardins (227).

Hedda Gabler est la première œuvre ibsénienne commentée dans la *Revue des Deux Mondes*. Pour la rendre plus intelligible, Camille Bellaigue fait précéder son étude consciencieuse d'un résumé de la pièce :

Voilà le dernier drame du puissant et obscur Scandinave qu'il est aujourd'hui convenu, convenable et distingué d'admirer aveuglément. Voilà du moins l'action de ce drame ; car, pour l'idée, elle n'est pas aussi facile à démêler. Je sais bien que M. Ibsen s'est défendu lui-même d'avoir eu pour cette fois une idée... (228)

.....Qu'est-ce que l'héroïne, elle-même ? Une coquine, d'abord, et puis une folle ; pas même, une toquée, une dépravée, mais d'une espèce particulière, peut-être la plus dangereuse : une dépravée intellectuelle.....

.....Autrefois les femmes « incomprises », comme on les nommait vers 1830, prenaient un amant : témoin les héroïnes de George Sand. En 1850, Madame Bovary en prenait deux. Ces femmes avaient tort, mais du moins avaient-elles tort simplement, naturellement. C'est par le cœur ou par la chair qu'elles péchaient. Hedda pêche par l'esprit seulement..... Hedda n'est pas tentée un instant de prendre un amant, ni Loevborg, ni Brack, ni personne, et pour un rien, je le lui reprocherais.....

.....Hedda n'est au fond qu'un bas-bleu tragique, une précieuse, non pas ridicule, mais criminelle.....

En beauté, voilà, disais-je, le mot absurde et malsain de ce rôle et de ce drame (229).

Léo Claretie fut également frappé par ce mot. Hedda recommande à Loevborg « de mourir noblement avec grandeur : et je ne sais pourquoi cette idée assez claire a été rendue dans la traduction par cette expression baroque et barbare : « mourir *en beauté* » (230).

D'accord avec Camille Bellaigue et tant d'autres, il trouve que Mlle Brandès « n'a pas compris et a mal rendu ce rôle de détraquée, que nous ne comprenons pas bien nous-mêmes ». Elle en a fait « une Mme Bovary qui s'habillerait rue de la Paix » (231).

(227) *Ibid.*, p. 60-62.

(228) Ibsen a dit, en effet, que ce n'était pas une pièce à problème.

(229) *Revue des Deux Mondes*, janv. 1892, p. 220-222.

(230) *Revue encyclopédique*, 1892, p. 165.

(231) *Ibid.*, p. 165.

Léopold Lacour voit dans Hedda Gabler « une Césarine toute cérébrale, une Dalila glacée, malade d'un rêve de domination » ⁽²³²⁾. Et Goncourt écrit dans son *Journal* (19 janvier 1891) : « C'est typique, ces femmes scandinaves, ces femmes d'Ibsen, c'est un mélange de naïveté de nature, de sophistication de l'esprit, et de perversité de cœur » ⁽²³³⁾.

Le caractère de la femme scandinave préoccupe de plus en plus la critique, qui depuis Mme Alving voit en elle surtout une révoltée. Dans son ouvrage sur le drame norvégien, Ernest Tissot a cru utile de consacrer un chapitre à cette créature énigmatique : la Norvégienne. Nous en citons quelques lignes :

N'avez-vous jamais rencontré dans les caravansérails des plages d'été ou des villes d'hiver de ces petites poupées blondes dont l'âge, le caractère, jusqu'au sexe sont bizarrement incertains ?..... ⁽²³⁴⁾.

Relisez *Maison de Poupée*, *Rosmersholm*, *la Dame de la mer*, *Hedda Gabler* d'Henri Ibsen et vous verrez en des attitudes charmantes, rire, flirter, disserter surtout en mélancolique révoltée, cette femme qui, sous des noms divers, est bien toujours la même — *autre* certes, tout *autre* de celles que nous avons connues dans la vie, dans les livres, dans nos rêves.

Mais pourquoi ai-je dit femme ? car qui dit femme sous-entend mère, et ceci ou cela elle l'est si peu, si peu, du moins au sens où nous l'entendons ?..... Le jeu de l'amour ne l'intéresse plus..... ⁽²³⁵⁾. Seulement les fantaisies de l'esprit ont remplacé les fantaisies des sens. Et plus leur vie extérieure est calme, pot-au-feu, parée de vertus cardinales et de grâces hollandaises, plus leur vie intérieure est déséquilibrée de désirs, de curiosités presque criminelles...

.....D'abord, elles ont trop lu — non pour s'endormir ou se distraire, mais très intelligentes, pour s'instruire, pour se développer. Sans préparations nécessaires, sans suite non plus, avec leurs têtes capricieuses — elles ont parcouru du Stuart Mill, du Darwin, du Taine, du Spencer et, inspirées d'idées nouvelles..... elles veulent les appliquer au train-train de chaque jour..... ⁽²³⁶⁾

Et puis l'expérience leur est venue trop tôt ». Leur religion qui les incite à la vie spéculative autorise également une grande

(232) *Dumas et Ibsen* (*La Revue de Paris*, oct. 1894, p. 882).

(233) *Journal des Goncourt*, vol. VIII, p. 203.

(234) *Le Drame norvégien*, p. 128.

(235) *Ibid.*, p. 129.

(236) *Ibid.*, p. 131.

liberté de paroles entre jeunes filles et jeunes gens ⁽²³⁷⁾. En somme : « Des philosophes les ont égarées, des confidences les ont blasées, ce que l'on pourrait appeler une sorte d'hystérisme intellectuel s'est emparé de leurs têtes jolies, si peu faites pour les méditations » ⁽²³⁸⁾.

« Les femmes du Sud ont l'adultère, les femmes du Nord ont la révolte qui n'est que l'adultère cérébral » ⁽²³⁹⁾, écrit Maurice Bigeon dans *les Révoltés scandinaves* ⁽²⁴⁰⁾, où, d'ailleurs, on retrouve les idées de Tissot au sujet des héroïnes ibséniennees :

Mme Alving et Nora Helmer, Hedda Gabler, Rebecca West, vivent, elles aussi, dans les villes où les autres s'étiolent et se lamentent, mais aucune d'elles ne se résigne. Nora, seule, n'a pas lu encore, mais, comme les autres, elle lira, réfléchira, puisqu'elle raisonne et ne veut plus des anciennes idées. Elle deviendra la créature qui acquiert dans l'isolement une éducation de serre chaude, y grandit, s'épanouit en une fleur morbide, inconnue et meurtrière qui parfume fortement et qui grise et qui tue. Celle-là est épouse, elle est mère, mais femme, non pas ! Elle est le produit des siècles de rêverie, de mélancolie, d'étude âpre des grands problèmes : la fatigue des civilisations l'écrase, agrandit son cerveau outre mesure, atrophie son sexe..... sa pensée n'est ni timorée ni chaste... elle n'aime pas, elle ne sait ni ne peut aimer ; elle veut dominer seulement... « peser sur une destinée » ⁽²⁴¹⁾.

D'autre part, l'explorateur Hugues Le Roux trouve les « mœurs innocentes et hardies » et les explique par le climat. « Le premier effet d'un voyage à travers la Norvège, dit-il, est l'apaisement de cette inquiétude des sens que la vie parisienne excite jusqu'à l'hyperesthésie. Toute notre civilisation d'art et de luxe concourt à l'apothéose de la forme et de la coquetterie féminine » ⁽²⁴²⁾.

Il continue à opposer le Nord au Midi. Le Latin, dit-il, « est un homme fait pour vivre avec d'autres hommes...

(237) *Ibid.*, p. 132.

(238) *Ibid.*, p. 134-135.

(239) On a relevé ce mot d'une spectatrice à la représentation de *Maison de Poupée* : « Si Nora était partie avec un amant, ce serait naturel... mais partir seule, c'est idiot ! » *Maison de Poupée*, traduction Savine, préface du traducteur, p. 22.

(240) *Les Révoltés scandinaves*, p. 319.

(241) *Ibid.*, p. 320.

(242) *Notes sur la Norvège*, p. 52.

Au contraire, le Norvégien, que l'atmosphère de son pays fait vivre parmi les fantômes et les perpétuels brouillards, est choqué par une netteté d'affirmation à laquelle son intelligence n'est pas plus habituée que ses sens. Le monde extérieur, constamment voilé, n'existe guère pour lui ; il se réfugie en soi-même. Il médite aussi naturellement qu'il respire » (243).

Et puis, il voit dans le luthéranisme qu'on a adopté en Norvège, — bien qu'il soit « nettement opposé aux instincts de la race », — une explication du mouvement ibsénien :

....On tenta de vivre d'une vie purement spirituelle, toute en âme, parce que la vie matérielle et les appétits du corps parlaient plus haut qu'ailleurs. Le dénouement de ces contraintes est facile à prévoir : un jour viendra où l'on se débarrassera brusquement d'un fardeau qui n'a pas été mesuré aux forces. Nous verrons si le mouvement ibsénien n'est pas tout justement cet acte d'affranchissement, cette éclatante rupture avec un idéal de vie morale dont la pratique a épuisé la race (244).

Pour Camille Mauclair « les femmes sont des penseurs inconscients ». Il écrit dans la *Revue encyclopédique* (1894) :

Ces deux représentations de *Solness* et de *Maison de Poupée*, données en d'excellentes conditions.... n'ont pas diverti M. Francisque Sarcey, mais elles ont ému ceux qui songent ; et toute la race française ne se borne pas à demander au spectacle une joyeuse digestion. Le théâtre d'enseignement moral est une belle œuvre, l'esthéticien la peut contester, mais le penseur s'y doit complaire. Je crois que Nora a touché bien des femmes, et les femmes sont des penseurs inconscients... Ibsen sut faire naître la réflexion dans un cerveau féminin, graduellement et naturellement, en sorte que cette réflexion ne paraissait point venir de l'auteur, mais résulter infailliblement des circonstances (245).

Quant à Réjane, « elle a été tout à fait supérieure... Elle est une très grande artiste, elle sait *vivre*, et on oublie entièrement qu'elle sait *jouer* » (246).

Puis il écrit en 1896 qu'Ibsen « est antipathique aux conditions sociales de la femme en France. Mais il se produit en

(243) *Ibid.*, p. 102-103.

(244) *Ibid.*, p. 103.

(245) *Revue encyclopédique*, 1894, p. 160.

(246) *Ibid.*, p. 160.

ce pays une telle crise latente, et un tel désarroi d'opinion, que la conquête de la libre conscience d'une Nora, d'une Hedda ou d'une Hilde, n'est peut-être qu'une question de temps pour les femmes françaises. *Maison de Poupée* restera leur pièce type et leur modèle premier » ⁽²⁴⁷⁾ ⁽²⁴⁸⁾.

On lit dans l'*Echo de Paris* le compte rendu enthousiaste d'Henry Bauer :

Jamais revendication plus énergique du droit de la femme à la pensée originale, au libre choix n'a été proclamée, et l'audace et la netteté d'un tel dénouement stupéfieront certainement les tardigrades attachés, asservis aux formules conventionnelles, aux capitulations finales de notre théâtre, reflet de toutes les hypocrisies de la société.

Mais nul n'osera contester à Ibsen une prodigieuse habileté de dramaturge qui se marque dans le mouvement progressif de l'action, dans l'enchaînement des scènes et dans la distribution des épisodes, dans la peinture solide et éclatante des personnages comme dans la caractérisation des types.

...Vérité, création typique, révolte des esprits, voilà, avec les qualités techniques, le pathétique du drame, ce qui fait le chef-d'œuvre de *Maison de Poupée* ⁽²⁴⁹⁾.

L'intérêt du drame réside surtout dans le dénouement que certains critiques considèrent comme la mise en action des théories de l'auteur, et d'autres comme une des conséquences du caractère de l'héroïne.

Charles Rabot, par exemple, écrit au sujet des *Revenants* et de *Maison de Poupée* : « Dans ces deux dernières pièces Ibsen s'est fait le champion de l'émancipation de la femme. La femme n'est pas seulement l'épouse et mère, elle est avant tout une personnalité humaine qui doit être soustraite à la tyrannie égoïste de l'homme » ⁽²⁵⁰⁾. Après ceci, dit-il, on com-

(247) *Ibsen en France* (Arte, févr. 1896, p. 193-194).

(248) Non pas que cette pièce ait soulevé en France des discussions, voire des tempêtes, comme dans les pays scandinaves. Le comte Prozor se souvient « d'une saison où l'on voyait circuler à Stockholm des cartes d'invitation avec cette note au bas : « On est prié de ne pas s'entretenir de *Maison de Poupée* » ». *Les Revenants, Maison de Poupée*, traduction Prozor, 1927 (*Notice sur Maison de Poupée*, p. 145).

(249) *Echo de Paris*, 22 avr. 1894.

(250) En 1893, Henri Albert qualifia Ibsen de « célèbre bas-bleuiste ». *Entretiens politiques et littéraires*, 10 août 1893, note p. 105.

prend « l'éloge qu'elle [Mme Alving] prononce des unions libres... » ⁽²⁵¹⁾

D'autre part, un article de Léopold Lacour parut dans le *Figaro* sous le titre de *Froufrou et Dalila chez Ibsen* :

Lorsque le Vaudeville donna *Hedda Gabler* du grand dramaturge norvégien, je songeai : « Voilà donc la Dalila du Nord ; voilà comment, du moins, l'universelle et éternelle Dalila peut apparaître au cerveau créateur d'un Ibsen et passionner un public scandinave, reconnaissant en cette froide inassouvie, ou cette désespérée d'un rêve dominateur, le résumé tragique de toute une race de femmes glacées et fatales ».

Encore au Vaudeville, écoutant jeudi dernier *Maison de Poupée*, où Réjane dansa une tarentelle de douleur folle qui nous fit tous frissonner, je pensai : « Mais cette Nora, c'est la Froufrou du Nord ; Froufrou d'un pays de neige et de protestantisme, Froufrou sans Valréas, femme-oiseau d'une terre où fleurit la Conscience ! »....

Ah ! l'adultère ! La passion même ! Que cela paraît pauvre à côté de ces révoltes de conscience bravant, avec la Société, le Destin ! ⁽²⁵²⁾.

Maison de Poupée, œuvre de transition, où la « ficelle » est facile à retrouver, et qui ne devient vraiment ibsénienne qu'au dénouement, a reçu un accueil plutôt favorable de Sarcey, cet adversaire déclaré du théâtre exotique. Elle lui semble « la mieux faite et la plus intéressante » des pièces étrangères qu'on a représentées. Il ajoute : « Le point de départ de la pièce est [pourtant] bien singulier et malaisément acceptable... Pourquoi Nora fait-elle tant d'affaires pour si peu ? Elle n'a qu'à dire tout simplement la chose au mari ⁽²⁵³⁾ ⁽²⁵⁴⁾. Il est vrai que « tout l'effort du drame porte sur ce point : arrêter la fatale lettre qui révélera le faux à Helmer... [Cependant] rien ne serait plus facile à Nora que de casser le carreau et de subtiliser la lettre.

— Oh ! moi, m'a dit une Parisienne en riant, ce que j'y aurais donné un coup de coude !

(251) *Revue bleue*, 4 juill. 1891, p. 30.

(252) *Figaro*, 22 avr. 1894.

(253) Jules Case prétend que c'est le protestantisme qui rend inflexible ce mari austère : « Helmer est le protestantisme dans toute sa rigueur. Pour lui les atténuations de la faute n'existent pas. Il n'y a que le péché, et le péché est impardonnable. Entre l'enfer et le paradis, nulle expiation possible de purgatoire ». (*La Nouvelle Revue*, mai 1894, p. 204).

(254) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 358-359.

Mais Nora n'est pas Parisienne ». Elle répète la tarentelle pour détourner l'attention de son mari. « C'est une jolie idée de vaudeville, et qui rappelle avec agrément les procédés de Scribe ». Ensuite, quand Helmer, furieux, l'accable de reproches, « elle ne lui dit pas la seule chose... que nous attendons tous.

— J'ai eu tort, mais c'était pour toi... »

Sarcey observait curieusement le public des lundis du Vaudeville, qui est un public de payants, un vrai public », et il n'y voyait que « visages consternés ». Le mari pardonne, il aime, et Nora s'en va en disant qu'il ne l'a pas comprise : « — ...J'ai une personnalité comme toi ; je m'en vais où je pourrai être moi...

Mais il n'avait pas été question de cela dans la pièce que je viens de voir jouer !... ce dénouement me tombe sur la tête à l'improviste.

Et quel dénouement !

Ah ! alors, Nora était un symbole ! Helmer un autre symbole ! et le docteur Ranck un troisième symbole ! tous des symboles ! Moi, je n'y avais vu que des personnages de comédie. Enfin, donnée et dénouement à part, la comédie est vraiment très jolie » ⁽²⁵⁵⁾.

Donc, ce que Sarcey admire dans *Maison de Poupée*, c'est l'intrigue menée à la française et, dénouement à part, il n'y a que le caractère de Nora qui lui paraît invraisemblable. Cependant Georg Brandes nous assure que dans les pays scandinaves Nora et Mme Alving ont « à leur première apparition frappé tout le monde... par leur vérité individuelle et pourtant presque typique » ⁽²⁵⁶⁾.

Emile Faguet prétend que les Français ont « une querelle avec M. Ibsen, non sur ses personnages mais sur ses idées ». Il écrit dans le *Journal des Débats* en 1897 :

Les deux femmes d'Ibsen que nous avons le mieux comprises, le mieux reconnues tout de suite, le mieux proclamées vraies, c'est Nora et Mme Alving... ; et, à cause d'elles, les deux pièces classiques d'Ibsen en France, les deux pièces auxquelles le grand public, qui simplifie tout, réduit à peu près

(255) *Ibid.*, p. 359-362.

(256) *Henrik Ibsen en France (Cosmopolis, janv. 1897, p. 116)*.

tout le théâtre d'Ibsen, c'est *la Maison de Poupée*, et *Les Revenants*..... Mais, devant cette femme [Mme Alving], nous nous sommes tous récriés d'admiration ! Nous avons tous proclamé que rien n'était plus fort, ni plus profond, ni plus tragique !..... Les personnages d'Ibsen, ceux précisément que M. Brandes nous accuse de ne pas comprendre, nous les admirons comme vrais, nous nous refusons à les approuver. Or, M. Ibsen les croit vrais et, de plus, évidemment, les aime et veut qu'on les aime. Il trouve Nora vraie et *il est avec elle*. Nous la trouvons vraie, et nous estimons que c'est une dinde... Il trouve Madame Alving vraie et il l'approuve dans son blasphème. Nous la trouvons vraie, et, tout en l'aimant, elle, de tout notre cœur, nous estimons que, quoique ayant trop de raisons pour blasphémer, elle devrait ne pas maudire sa vertu et tâcher de continuer d'être une sainte ⁽²⁵⁷⁾.

Redoutant qu'on ne trouve « singulièrement brusque le changement à vue qui s'opère en Nora durant sa dernière scène avec son mari », le comte Prozor, à son tour, cherche à expliquer la femme scandinave :

.....C'est que pour un public scandinave l'in vraisemblance est moins grande. Il faut connaître les doubles et triples fonds qui existent dans l'âme de la femme scandinave et ménagent à qui l'observe les surprises les plus inattendues.... le mélange tout spécial de curiosité aiguë et passionnée et de grande et instinctive réserve, allant jusqu'à la timidité, qui caractérisent ces êtres à part. A cette curiosité s'ajoute un don remarquable d'assimilation en ce qui concerne les idées nouvelles et une tendance naturelle à les essayer..... ⁽²⁵⁸⁾

Notons que Jules Lemaître a de la peine à admettre « la poupée [qui] se transfigure » ⁽²⁵⁹⁾.

Cette soudaine transformation du petit « écureuil » est déjà assez étrange, dit-il. Pourtant, elle parle encore le langage d'une femme. Mais, tout à coup, c'est je ne sais quel philosophe insurgé, je ne sais quel Rousseau des fiords ou quelle Sand des banquises qui se met à parler par sa bouche.... ⁽²⁶⁰⁾

C'est égal, Nora a beau être délicieuse, par le contraste même de son âme énergique et sérieuse avec sa gentillesse extérieure de poupée et d'oiseau, au lieu de dire : « Je pars

(257) *Journal des Débats*, 11 janv. 1897.

(258) *Les Revenants, Maison de Poupée*, traduction Prozor, 1927 (*Notice sur Maison de Poupée*, p. 142-143).

(259) *Impressions de théâtre*, 5^e série, p. 36.

(260) *Ibid.*, p. 37.

pour scruter le mystère du monde », que ne dit-elle simplement : « Je m'en vais parce que vous ne m'aimez pas et que je ne vous aime plus » ? Nous n'aurions plus rien à reprendre au chef-d'œuvre d'Ibsen. En Norvège, comme chez nous, les « thèses » ne sont bonnes qu'à altérer les sincères peintures de la vie... Et cependant qui sait si, corrigée ainsi, la *Maison de poupée* nous inspirerait un aussi violent intérêt ? ⁽²⁶¹⁾

C'est à Gustave Larroumet, — qui ne trouve presque rien d'exotique chez Ibsen, qui, au contraire, retrouve dans la littérature française et la donnée et le dénouement de *Maison de Poupée*, — que nous demanderons de conclure cette enquête :

Maison de Poupée, avec son héroïne très attachante et très vivante, Nora, c'est la femme-enfant de Dickens, mais c'est aussi dans une transposition scandinave, la petite Française, la Parisienne, menue, élégante, folle de plaisir, sans idées, chez qui une crise de passion ou de malheur amène tout à coup une révolution morale. Rappelez-vous *Froufrou*, rappelez-vous aussi, en changeant de milieu et d'âge, la femme du bourgeois égoïste, dans *Maitre Guérin*, révélant dans une révolte finale un fonds insoupçonné de rancune et de volonté. Nora prétend imposer le respect de son être moral et quitte la maison de l'homme qui ne la comprend pas ; les femmes de George Sand n'avaient pas de plus chère prétention et, tout près de nous, l'héroïne de *Francillon*, moins solennelle, fait trembler son mari à l'idée d'une vengeance plus immédiate que celle de Nora. Où Nora n'est plus Française, c'est lorsqu'elle quitte ses enfants sans un regard ni un regret ; Froufrou pleure le sien et Lionette, de la *Princesse de Bagdad*, refuse de fuir parce que son fils survient ⁽²⁶²⁾.

On a voulu voir en Ibsen un féministe ardent, mais, au fond, c'est seulement en tant qu'être humain opprimé par les lois ou les conventions qu'il s'est intéressé à la femme, et encore l'influence si discrète de Mme Ibsen y était-elle pour quelque chose ⁽²⁶³⁾.

Considéré comme symboliste, individualiste, féministe ou révolutionnaire dans la plupart des pièces que nous venons de traiter, Ibsen fut acclamé comme anarchiste lors de la re-

(261) *Ibid.*, p. 52-53.

(262) *Ibsen et Ibsénisme (Nouvelles Etudes de littérature et d'art, 1894, p. 310-311)*.

(263) Mme Ibsen (née Daae) en a parlé à sa parente Mme S. M. Groth, de qui nous tenons cette information.

présentation de *l'Ennemi du Peuple* ⁽²⁶⁴⁾. Cette pièce fut jouée en 1893, en pleine crise anarchiste. Maurice Barrès venait de publier *l'Ennemi des lois* ; l'attentat dans le théâtre de Barcelone avait ému les esprits en rappelant Ravachol, ses quatre explosions de l'année précédente et les représailles des anarchistes après son exécution. Puis, le 9 décembre, donc un mois après la représentation, Auguste Vaillant lança une bombe dans la Chambre des Députés, et lors de son procès nomma Ibsen parmi ceux qui l'auraient inspiré. Dans son factum qui fut lu au procès (10 janvier 1894), il affirme que les lois n'arrêteront pas les idées des penseurs et que « toutes les forces gouvernementales actuelles n'empêcheront pas les Reclus, les Darwin, les Spencer, les Ibsen, les Mirbeau, etc. de semer les idées de justice et de liberté qui anéantiront les préjugés qui tiennent la masse en ignorance, et ces idées accueillies par les malheureux fleuriront en actes de révolte comme elles l'ont fait en moi... » ⁽²⁶⁵⁾.

Déjà en 1890 Paul Desjardins avait qualifié Ibsen d'anarchiste ⁽²⁶⁶⁾. Gustave Larroumet est du même avis. Nous relevons dans son article *Ibsen et l'Ibsénisme*, écrit en 1893 : « Comme idées, voici à peu près ce qui ressort de ces œuvres publiées avant 1875. D'abord et avant tout un mépris hautain pour la société et une haine violente pour ses institutions. C'est une vraie fureur de nihilisme et d'anarchie » ⁽²⁶⁷⁾.

D'autre part, il voit dans l'auteur d'*Un Ennemi du Peuple* un aristocrate qui y traite un conflit entre les intérêts moraux et les intérêts matériels. « Flaubert, dit-il, professait de même le dédain de la majorité et tout lettré, tout artiste, est fortement porté à partager cette opinion formulée par Renan avec une hauteur suprême d'aristocratie intellectuelle » ⁽²⁶⁸⁾.

Sarolea et d'autres critiques qualifièrent Ibsen d'« aristocrate radical » ⁽²⁶⁹⁾, ce qui exprime très nettement les deux tendances qu'on a vues dans cette œuvre.

(264) 10 novembre 1893.

(265) Cité dans *Causes criminelles et mondaines de 1894*, d'Albert Bataille, p. 13.

(266) *Figaro*, 30 mai 1896.

(267) *Ibsen et l'Ibsénisme (Nouvelles Etudes de littérature et d'art, 1894, p. 307)*.

(268) *Ibid.*, p. 312.

(269) Sarolea : *Henrik Ibsen*, p. 9.

D'après Camille Mauclair la représentation de la pièce fut le prétexte d'une grande manifestation libertaire, et la conférence de Laurent Tailhade fut interrompue pendant un quart d'heure par des cris contradictoires ⁽²⁷⁰⁾.

Jules Renard consacre une page de son *Journal* à cette soirée :

Et tandis que Tailhade lançait ses plaisanteries desséchées sur la famille Daudet, sur Sarcey, sur les Russes, et donnait sans risque, des preuves de bravoure, le chevelu Roinard criait : « Sales bourgeois ! » le pâle Carrère, notre jeune et intéressant tribun, criait : « Peuple ivre ! » et, manœuvrant sa main comme une nageoire, invitait l'univers au calme. Et l'on disait : « Voilà de l'art, au moins ! »

Le mot de « liberté » enthousiasmait tous ces esclaves qui criaient : « Vive l'anarchie ! Vive le socialisme ! Vive l'élite ! »... (quelle élite ? sans doute la nôtre, celle des spectateurs), et dont pas un n'eût été capable, en sortant, de passer sans un frisson poli devant un sergent de ville.

M. Tailhade ne saura jamais la vérité sur la valeur de ses conférences, car les élogieux ne le loueront sans doute que par peur, et les critiques ne le blâmeront que par esprit de vengeance.

Et puis, ce contempteur des médiocrités présentes qui trouve qu'Armand Sylvestre est un grand écrivain, qui lui dédie ses livres, et qui se met sous sa protection. Il n'est vraiment pas assez *seul* pour jouer ce rôle ⁽²⁷¹⁾.

Dans sa conférence, Tailhade explique la révolte d'Ibsen par la situation politique et religieuse en Norvège, ce pays où l'on vit « selon les règles abjectes de la démocratie », et où il y a, en plus, « le protestantisme, le hideux protestantisme, cette machine d'inguérissable abrutissement... » ⁽²⁷²⁾ Il ajoute :

Après la contrition de Verlaine,... après le nihilisme évangélique de Tolstoï, Ibsen, révolté contre les formules religieuses et la morale convenue, posait la haine de la loi comme le but suprême où doit aspirer celui que Barrès désigne sous le beau nom d'*homme libre*. Mais ce n'est pas le dandysme intellectuel... qui peut, selon Ibsen, garantir contre l'ignominie publique l'Homme de Bonne Volonté. A la foi nouvelle, il faut des

(270) *L'Art moderne*, 19 nov. 1893, p. 372-373.

(271) *Journal*, t. I. (1887-1895), p. 218.

(272) *Mercure de France*, juin 1894, p. 101.

œuvres. L'individu seul existe : les groupes, le peuple n'existe pas, car le peuple n'est qu'un ramas ignorant de forces mal éduquées. « La majorité, dit Ibsen..., a toujours tort, parce qu'elle est en général ignorante, tandis que les hommes intelligents sont forcément en minorité. Cette doctrine renverse les idées soi-disant libérales qui, en exigeant pour tous les mêmes droits, subordonnent l'intelligence à la majorité.

Cette déclaration hautaine pourrait servir d'épigraphe à l'*Ennemi du Peuple*, celle de toutes ses pièces où l'illustre dramaturge a mis le plus de soi » (273).

Henry Fouquier convient que la conférence de Laurent Tailhade, auteur de *Au pays du mufle*, a été « le véritable clou de la soirée », elle fut huée, sifflée et applaudie. Mais le critique est un peu étonné que le public ait « crié : « Vive l'anarchie ! » à propos d'une pièce aristocratique ». Il poursuit : « Cette œuvre, difficile à monter... a été très bien mise en scène et remarquablement jouée ». Quant à la pièce elle-même, la donnée en « est des plus simples et le développement de l'action très clair, car Ibsen ne s'y montre pas le psychologue compliqué qu'il est ailleurs ». Il termine ainsi son résumé de l'œuvre : « C'est là une belle conception, exécutée virilement par l'auteur dramatique... On aime à voir Ibsen, dont on fait un socialiste-révolutionnaire, quand il n'est peut-être qu'un philosophe, s'élever contre la loi du nombre au nom de la vérité et de la conscience et écrire son *un contre tous* » (274).

« Nous avons bravement ferraillé, écrit Clemenceau... On aurait pu se croire, pour un moment, aux beaux jours de 1830 où l'on aimait quelque chose, où l'on se passionnait, où l'on vivait. Il s'agissait de politique en vérité, car le drame d'Ibsen est tout de psychologie politique...

Vous pensez bien que je ne vais pas faire mon Sarcey, et vous dire comment j'aurais fait la pièce si je m'appelaï Francisque Ibsen » (275). Après un résumé de la pièce, il continue :

Voilà ce beau drame, dans toute sa simplicité. J'ai pensé qu'il suffisait de le raconter pour le faire admirer. Point d'a-

(273) *Ibid.*, p. 100-101.

(274) *Figaro*, 11 nov. 1893.

(275) *Le Grand Pan*, p. 364-365.

mour. L'action la plus compréhensive et la plus haute jaillissant tout naturellement, et par une progression croissante, de l'incident le plus simple et le plus banal. De grandes questions posées. De hautes pensées obsédantes. Toute la vie vivante, avec ses petitesse et ses grandeurs, ses vilenies, sa noblesse. La glorification de l'énergie individuelle contre les erreurs, les préjugés, les mensonges dont on se fait l'opinion moyenne des hommes.

Par la grandeur de la conception, par l'action fortement construite, par le relief des caractères, le drame est vraiment shakespearien. C'est le mot qui est au bout de ma plume depuis ma première ligne » (276).

A la suite de ce compte rendu nous trouvons un commentaire sur les opinions exprimées par Jaurès dans *la Petite République*. D'après Clemenceau, Jaurès « se refuse à condamner les majorités », et est surtout choqué par « le mot de la fin : « *l'homme le plus puissant est l'homme le plus seul* » » (277). D'autre part, Clemenceau signale que « Stockmann, tout en se proclamant seul, renonce à s'expatrier et va continuer la bataille avec l'aide des siens et d'un ami fidèle ». Il ajoute : « Tout le tort de Stockmann, c'est d'avoir voulu imposer sa vérité d'emblée à la masse populaire. Autant semer le grain sur le sol que n'aura pas retourné la charrue » (278).

Jaurès prétend que le rôle de la majorité, c'est d'empêcher que l'humanité soit entraînée « dans un ordre nouveau avant que la nature des choses l'ait rendu possible » (279).

« La conclusion de tout ceci, écrit Clemenceau, c'est qu'Ibsen a raison, tandis que Jaurès n'a pas tort. Ibsen parle pour le penseur, pour l'homme de vérité première dont l'impulsion féconde plus tard mettra le monde en mouvement. Contre celui-là vraiment, la foule n'a pas de prise. Elle peut se révolter et lui jeter des pierres : tôt ou tard elle obéira... Jaurès, dit-il, plaide pour l'homme d'action non moins nécessaire que l'homme de science » (280). En somme : « Le penseur trouve, la majorité sanctionne » (281).

(276) *Ibid.*, p. 369-370.

(277) *Ibid.*, p. 370.

(278) *Ibid.*, p. 371-372.

(279) Jaurès : cité dans *Le Grand Pan*, p. 373.

(280) Clemenceau : *Le Grand Pan*, p. 374.

(281) *Ibid.*, p. 375.

Après cette analyse de ce drame politique par des hommes « du métier », revenons à nos critiques dramatiques :

Vilenie de la bourgeoisie....., aveuglement et surdité intellectuelle du populaire..., ces deux éléments servent concurremment à la marche de la pièce d'Ibsen, écrit Henry Céard dans *l'Événement*. Mais ne pousse-t-on pas les proportions quand on donne à l'un la prépondérance sur l'autre et quand, pour quelques laideurs d'âme sociale stigmatisées chez les boutiquiers, bailleurs de fonds ou membres de conseil d'administration dans la ville aux eaux putrides, on affecte de voir dans *l'Ennemi du Peuple* un réquisitoire révolutionnaire et comme un catéchisme d'anarchie ?

Céard y voit plutôt « le grand cri de douleur de l'homme intelligent sachant bien que son intelligence toujours sera tenue par la foule comme criminelle et ennemie... » ⁽²⁸²⁾

Camille Mauclair constate qu'*Un Ennemi du Peuple* est la riposte du dramaturge aux insultes proférées à l'égard des *Revenants*, qu'Ibsen « y exposait symboliquement sa vie d'homme juste, crucifié par ses concitoyens, sa vie honorée jusqu'au jour où il avait osé dire la vérité » ⁽²⁸³⁾. En somme, « c'est de cette chute des *Revenants* dans la colère et l'insulte publique qu'est née... cette déclaration de guerre sans merci aux préjugés, cette constitution d'une morale nouvelle de l'individu, à laquelle » Ibsen s'est voué, et ses « plus fiers caprices ont été *Rosmersholm*, la psychologie du crime moral, *le Canard sauvage*, l'étude de l'inconscience, *Maison de Poupée*, l'attrait de l'inconnu, *la Dame de la Mer*, la recherche de soi-même, *Hedda Gabler*, la perversité raffinée, *Solness le Constructeur* enfin, cette géniale et gigantesque lutte du génie et de la mort. Voilà ces sources empoisonnées qu'à dénoncées le vieux maître aux hommes ses frères, et qu'il dénonce symboliquement dans *Un Ennemi du Peuple* par la bouche du Dr. Stockmann. La pièce, dit-il, a brillamment réussi » ⁽²⁸⁴⁾.

La critique d'Henry Bauer est l'apothéose d'Ibsen dramatisiste et révolutionnaire :

(282) *L'Événement*, 12 nov. 1893.

(283) *Revue encyclopédique*, 1893, p. 684.

(284) *Ibid.*, p. 685.

Etre l'ennemi du peuple pour l'avoir aimé absolument, affirmer la vérité et être écrasé sous le mensonge... étaler l'hypocrisie des fonctionnaires, le pharisaïsme avec la lâcheté des directeurs de conscience et d'opinion, la cupidité et la dureté des propriétaires, telle est l'âme qui souffle en ce magnifique ouvrage... La nouveauté et l'originalité de ce théâtre d'Ibsen, en dehors de ses qualités spéciales de dramaturgie, est dans son esprit superbement révolutionnaire et anti-social....

Echapper à l'atmosphère de puanteur du bas vaudeville et respirer l'air des hauteurs magistrales, le souffle des divins éthers, s'enfuir des spectacles de convention stupide, se dérober aux exhibitions de réalité plastique et grossière pour voir s'ouvrir devant soi les cieux infinis de la pensée où rayonnent les vérités supérieures de l'humanité, où se lève déjà l'aurore de son meilleur devenir : telle est l'émotion unique d'art, la joie ineffable que j'ai ressentie..... à cette représentation d'*Un Ennemi du Peuple*.

...contrairement à l'opinion exprimée par la presque unanimité de la critique française, les œuvres du maître norvégien sont essentiellement théâtrales dans leur forme et dans leur mouvement. Celles qui paraissent un peu mystérieuses à la lecture, comme *Rosmersholm*, s'éclairent et se précisent à la scène ; celles qui sont de vérité plus concrète, telle *Un Ennemi du Peuple*, y prennent une intensité, une sonorité, une éloquence, un mouvement de progression dramatique irrésistibles.

Oui... ce cinquième acte est d'un des maîtres du monde intellectuel, c'est l'un des exemples du SUBLIME au théâtre ⁽²⁸⁵⁾.

Henry Fèvre a finement analysé la marche du drame ibsénien :

L'évolution ordinaire de l'intrigue est remplacée, chez lui, par la marche ascendante d'une idée, et chacune de ses pièces est surtout un drame de conscience. Dans celle de son personnage principal, un hasard fait éclore le soupçon d'une vérité nouvelle dont il n'avait pas encore la notion ; peu à peu cette vérité s'éclaircit, s'impose, traverse comme un éclair l'âme du héros et lui fait voir le monde sous un jour nouveau, qui se lève comme une révélation ; le choc tragique éclate alors entre le nouvel idéal apparu, et le monde jusque-là accepté, et qui se désagrège de lui-même, ne semble plus que mensonge et qu'illusion ; et c'est comme un être d'une autre espèce qui se retrouve isolé, éperdu sur une terre hostile, étrangère. Il s'agit de recommencer la vie [comme Nora] ou il faut se tuer, [comme Edwige] ⁽²⁸⁶⁾.

(285) *Echo de Paris*, 12 nov. 1893.

(286) *Le Théâtre étranger et M. Strinberg* [sic] à Paris (*Le Monde moderne*, juill. 1895, p. 59).

Puis il résume ainsi « *l'Ennemi du Peuple*, la pièce peut-être la plus belle d'Ibsen, cette recherche courageuse de la vérité... C'est toute la comédie politique dans une goutte d'eau » (287).

C'est surtout la conception religieuse dans l'œuvre d'Ibsen qui préoccupe Téodor de Wyzewa dans son article intitulé *Le Génie du Nord*. Il signale d'abord qu'Ibsen, au contraire de Dumas, « n'a mis dans son *Ennemi du Peuple*, ni paradoxes amusants, ni mots spirituels ». Il ajoute :

Ses personnages principaux ne sont guère que des êtres de raison, des arguments ou des contre-arguments. Avec certains détails curieux, d'autres même fort émouvants, son drame reste au point de vue littéraire, une œuvre médiocre, monotone, mal composée, sans style et sans poésie. Au point de vue moral, c'est une longue dissertation sur un problème de casuistique qui, en somme, est plutôt pour nous laisser froids. Et cependant, nous avons tous senti avant-hier soir... un petit frisson d'admiration nous passer dans les nerfs, et après nous être ennuyés pendant quatre heures nous sommes rentrés chez nous avec l'impression, désormais ineffaçable, d'avoir assisté à une grande œuvre.

Et la thèse discutée dans le drame, il l'interprète de la façon suivante :

J'entends bien que c'est surtout, au fond, de la vérité religieuse qu'il s'agit. Lorsqu'un homme a découvert que Jésus-Christ n'était pas le fils de Dieu, doit-il en avertir ses concitoyens, ou doit-il les laisser dans leur pieuse erreur ? C'est ainsi que les commentateurs allemands et scandinaves ont entendu *l'Ennemi du Peuple*. Et de là, vient la grande renommée de cette pièce...

Le critique prétend que dans les pays luthériens, il serait de mode de se proclamer l'ennemi de Jésus-Christ, tandis qu'en France on se déclare volontiers son ami. « Pourquoi louons-nous donc toutes les pièces d'Ibsen, et les anti-religieuses, et les scientifiques, et les incompréhensibles — car je continue à penser que *Hedda Gabler* et le *Constructeur Solness* sont des énigmes hors de notre portée —... ? » C'est que, depuis dix ans, « une fâcheuse maladie,... la *nordoma-*

(287) *Ibid.*, p. 60.

nie » sévit en France. Et pourtant, Wyzewa trouve que le génie du Nord « ne diffère du génie du Midi qu'en ce qu'il lui manque, comme au climat du Nord, la chaleur et la lumière. Tous les écrivains septentrionaux ont ce trait commun, qu'ils ne savent pas composer, ni donner à leurs pensées une forme précise ».

Puis il signale la tendance vers l'idéalisme qui se manifestait vers 1894. « Dans l'Europe entière, au Nord comme au Midi, c'est le débat d'il y a cent ans qui tend à renaître entre ceux qui s'attachent à l'idée et ceux qui ne goûtent que le sentiment...

...Encore M. Dumas, comme Tolstoï, et au contraire d'Ibsen, en est-il venu dans ces derniers temps à prêcher la simplicité de cœur, la résignation et la bonté » qui, selon Wyzewa, seules valent d'être prêchées ⁽²⁸⁸⁾.

Gustave Kahn attire notre attention sur les traits caractéristiques de l'œuvre ibsénienne que les jeunes auteurs français voudraient imiter :

L'œuvre d'Ibsen est alerte, sobre, précise, avec une singulière force de mise en scène et de relief des caractères ; on pourrait put-être chicaner le côté un peu sanguin, exubérant et trop naïf du docteur Stockman. Il est difficile d'admettre qu'un homme d'un certain âge et de certaines études soit aussi peu en garde contre la vie politique d'une petite ville ; aussi Ibsen le suppose-t-il nouvellement installé, venant de pays plus rudes, et non sans raison, pour éviter sans doute le reproche de présenter un personnage trop schématique et brutalement antithétique. Dans ce caractère, les gradations manquent un peu ; c'est d'ailleurs un peu l'optique du théâtre réaliste, et c'est à ce côté même d'Ibsen que se rallient le plus les jeunes gens sollicités par son œuvre et tâchant de se modeler sur lui, à cette rapidité des scènes, à ces suppressions de nuances qui font paraître parfois cette rapidité un peu de brutalité..... » ⁽²⁸⁹⁾

Chez Sarcey, c'est déjà une concession qu'il ne qualifie pas *Un Ennemi du Peuple* d' « obscur » ; l'œuvre lui a paru l'une des « plus claires », mais aussi l'une des « plus faibles d'Ibsen ». Puis, il se reprend :

(288) *Figaro*, 12 nov. 1893.

(289) *La Société nouvelle*, janv.-févr. 1892, p. 172.

C'est un ramassis de lieux communs, qu'il y a un demi-siècle, Mme Sand et bien d'autres, en révolte contre la société, développaient avec plus d'ampleur et d'éloquence. Ces vieilleries qui nous reviennent avec une estampille exotique, sont prises aujourd'hui pour des nouveautés audacieuses par des jeunes gens qui me paraissent plus au courant de la littérature norvégienne que de celle de leur pays ⁽²⁹⁰⁾.

Sarcey indique ici une des causes de l'hostilité croissante qui se manifeste à partir de 1894 contre tout ce qui vient de l'étranger.

Nous ne prétendons pas avoir donné toutes les opinions exprimées lors de la représentation de ces drames ibsénien. En citant les principaux critiques, nous avons tâché de donner des exemples qui montreraient les conceptions diverses que l'on s'était faites de son œuvre, ainsi que l'influence exercée sur ces opinions par les courants politiques et littéraires de l'époque.

A propos des trois premières d'Ibsen qu'il nous reste à traiter ⁽²⁹¹⁾, nous n'avons rien de nouveau à signaler comme appréciation, si ce n'est le fait que *Jean Gabriel Borkman* fut considéré comme classique par la plupart des critiques, et que Sarcey n'y a pas trouvé une « ombre de mystère ». Quant aux deux œuvres de jeunesse, la *Comédie de l'Amour* et les *Soutiens de la Société*, elles ont peu intéressé un public qui s'attendait à quelque chose d'extraordinaire du moment qu'on jouait un drame scandinave. Nous remettrons donc à plus tard le soin de les traiter, pour jeter un coup d'œil sur les œuvres de Strindberg et de Björnson, jouées en 1893 et en 1894.

Il est assez remarquable que l'on ait représenté au courant de ces deux années onze drames scandinaves ⁽²⁹²⁾, parmi lesquels se trouvent trois œuvres de Strindberg et quatre de Björnson.

Nous avons déjà indiqué que c'est le succès d'Ibsen qui

(290) *Revue encyclopédique*, 1893, p. 686.

(291) Les *Soutiens de la Société*, joués en 1896, la *Comédie de l'Amour*, *Jean Gabriel Borkman*, joués en 1897.

(292) (1893) *Mademoiselle Julie*, *Rosmersholm*, *Une Faillite*, *Un Ennemi du Peuple*, (1894) *Au delà des Forces*, *Solness*, *Maison de Poupée*, *Un Gant*, *Léonarda*, *Créanciers*, *le Père*.

attira l'attention sur ses deux confrères ; aussi avait-on déjà vu jouer *les Revenants* (1890), *le Canard sauvage* (1891), *Hedda Gabler* (1891), *Maison de Poupée* (1892) ⁽²⁹³⁾ et *la Dame de la Mer* (1892), avant de voir la représentation de *Mademoiselle Julie* au Théâtre-Libre le 16 janvier 1893. Puis, à son tour, le théâtre de l'Œuvre voulut initier ses abonnés à ces drames suédois, et leur offrit *Créanciers* et *le Père*.

La « saga » de Strindberg à Paris au xix^e siècle est des plus courtes. Les reprises de ces trois œuvres furent extrêmement rares ⁽²⁹⁴⁾ et, sauf pour quelques articles parus au moment de sa mort en 1912, ce n'est qu'à partir de 1921, après la représentation de *la Danse de Mort* à l'Œuvre, que l'on s'est intéressé de nouveau à ce génie suédois ⁽²⁹⁵⁾.

La plupart des critiques, le jugeant d'après les premières représentations, l'ont classé parmi les auteurs naturalistes du Théâtre-Libre ; d'ailleurs, Strindberg avoue franchement s'être inspiré de l'école de Médan. Certains ont relevé des idées socialistes dans *Mademoiselle Julie*, par exemple, mais ce qu'on a surtout vu en ce dramaturge, c'est un misogyne implacable.

René Fleury consacra déjà en 1889 un article à Strindberg ⁽²⁹⁶⁾, qui venait de jouer au Théâtre-Libre de Copenhague les trois drames représentés à Paris quelques années plus tard. Le critique qui avait lu ces comédies en manuscrit, — seul *le Père* ayant paru en français à cette époque, — fut frappé « par l'ingéniosité des détails et la simplicité presque schématique de l'action. Cela se déroule comme un théâtre, mais avec infiniment de variété et d'originalité dans la mise en œuvre » ⁽²⁹⁷⁾.

Il ajoute : « *Mademoiselle Julie* est, me dit-on, le drame auquel M. Strindberg attache le plus de prix. C'est apparem-

(293) Jouée chez Mme Aubernon.

(294) M. Lugné-Poë nous a raconté que cela tenait en partie à leur forme ; *Mademoiselle Julie* et *Créanciers*, pièces en un long acte, ne pouvant figurer seuls sur le programme d'une soirée.

(295) Nous n'avons pu trouver aucun livre de critique en français consacré à Strindberg ; et l'auteur suédois n'est mentionné ni dans *l'Histoire de la littérature française* de Lanson, ni dans celle de Bédier et Hazard, où figurent pourtant les noms d'Ibsen et de Björnson.

(296) *Un Théâtre libre scandinave — M. Auguste Strindberg* (*Revue d'art dramatique*, t. 15, p. 359-366).

(297) *Ibid.*, p. 361.

ment parce qu'il est du naturalisme le plus osé. Elle est vraiment curieuse, cette comédie dramatique, en un acte, de cinq quarts d'heure, curieuse par la naïve audace qui y paraît, par l'ingéniosité du dialogue (car ici encore il n'y a généralement que deux personnes en scène), par la hardiesse du sujet ». Après avoir résumé la pièce il dit : « On voit ce que la donnée a de scabreux. Le rôle de Mlle Julie a été refusé, comme trop odieux, par les actrices scandinaves, et Mme Strindberg, qui apporte à l'œuvre de son mari une foi enthousiaste, a dû s'en charger elle-même » ⁽²⁹⁸⁾ ⁽²⁹⁹⁾.

Arvède Barine signale le rôle que joue la suggestion dans les drames scandinaves. Solness en use, non seulement pour se rendre « le maître absolu de l'esprit de la pauvre Kaia », mais encore « pour acquérir fortune et réputation », et dans *Mademoiselle Julie*, le valet suggère à l'héroïne de se couper la gorge ⁽³⁰⁰⁾.

D'accord avec Arvède Barine, Henry Fèvre découvre dans le dénouement de *Mademoiselle Julie* « une véritable scène de suggestion telles qu'on en voit dans les cliniques » ⁽³⁰¹⁾. A son tour, Mme Bernardini prétend que la *Dame de la Mer* ainsi qu'*Au-dessus des forces humaines* se sont inspirés « des théories de l'école de Nancy » ⁽³⁰²⁾. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet en traitant le drame de Björnson.

D'après Charles de Casanove, traducteur de *Mademoiselle Julie*, qui publia une étude sur Strindberg dans la *Revue d'art dramatique* (mars-avril, juillet 1892), l'auteur lui-même aurait considéré ce drame comme socialiste autant que « naturaliste » ⁽³⁰³⁾.

Le critique, lui, a reconnu en Strindberg un écrivain naturaliste et en même temps « un romantique, par la tendance à généraliser et à idéaliser les personnages, à transformer les individus en types ». Il voit aussi en lui un réformateur se servant du théâtre comme d'une tribune pour énoncer ses

(298) *Ibid.*, p. 365.

(299) Une scène inédite de *Mademoiselle Julie* est citée dans l'article.

(300) *Journal des Débats*, 17 janv. 1893.

(301) *Le Théâtre étranger et M. Strinberg* [sic] à Paris (*Le Monde moderne*, juill. 1895, p. 62).

(302) *La Littérature scandinave*, p. 278.

(303) *Revue d'art dramatique*, t. 27, p. 86.

théories philosophiques et sociales. Mais il l'admire surtout comme dramaturge :

.....il est impossible de ne pas être frappé du don merveilleux que Strindberg possède, dans *le Père* et *Mademoiselle Julie* notamment, de créer des personnages qui, en dépit de la complexité de leur nature et de leur caractère symbolique, gardent néanmoins leur réalité et leur individualité, et sont bien vivants. Et quel art prodigieux pour mettre en œuvre les sujets, même les plus abstraits ! Que si le mouvement nous paraît parfois un peu lent, les situations sont fortes, saisissantes, logiquement dérivée des caractères, les dénouements naturels et pathétiques. Que dirai-je enfin du style, vraiment scénique, imagé, toujours approprié aux personnages..... et auquel on ne peut reprocher de temps à autre qu'un peu de brutalité inutile ou d'emphase ?Voilà du théâtre et du meilleur ⁽³⁰⁴⁾.

La traduction de *Mademoiselle Julie* est précédée non seulement d'une étude de Georges Loiseau ⁽³⁰⁵⁾, mais encore d'une préface de Strindberg, où il expose surtout ses innovations techniques. D'après Loiseau, Casanovè, et d'autres critiques, celles-ci représentent à peu près ce qu'Antoine avait déjà accompli dans ce sens. Mais on fut surtout frappé par le rôle de la femme dans l'œuvre du dramaturge suédois.

A en croire Rodolphe Darzens, Strindberg aurait vu la « nécessité de l'émancipation de la femme, *mais de façon à ce que, tout en lui accordant des droits justement réclamés, elle ne bénéficie plus de privilèges dès longtemps injustifiés*. Le retard apporté à cet affranchissement est la cause première de l'existence misérable de l'homme et de la femme, et dans *Mademoiselle Julie*, par exemple, un des effets de ces rapports intolérables nous est tragiquement et impitoyablement exposé dans une forme neuve, où le dialogue acquiert une intensité extraordinaire ».

Darzens relève notamment le fait que Strindberg, de son propre aveu, a voulu éviter « l'ordonnance symétrique et mathématique du dialogue français », et alors, poursuit Darzens, « les critiques s'élèvent contre cette invasion de « barbares » qui menacent de bouleverser les *saines traditions françaises*. O Patrie !... » Il ajoute : « ...J'ai un certain orgueil à

(304) *Ibid.*, p. 93-94.

(305) Fondée sur celle de Casanovè.

présenter ici même aux lecteurs cet écrivain d'une si puissante originalité » ⁽³⁰⁶⁾.

« *Mademoiselle Julie* n'est pas une pièce conçue, construite, ni philosophée différemment des nôtres », écrit Emile Bergerat dans *le Journal* ; elle est « née pour le Théâtre-Libre » ; d'ailleurs, on y voit l'influence du naturalisme français. Mais, « pour la puissance du dialogue, M. Strindberg est un maître, et peu de gens sont capables de conduire une action aussi simple avec cette patte dramatique et cette autorité de physiologiste. Mais enfin, ce n'est pas exotique... La seule chose vraiment suédoise, qui fût à relever dans *Mademoiselle Julie*, c'était l'horreur du beau sexe... » ⁽³⁰⁷⁾

Henry Fouquier trouve, au contraire, que « la *Julie* de M. Strindberg, qui est un grand homme en Suède et à Montmartre,... donne l'idée de la pleine démente. Mais... il y a par ci par là, des traits de grandeur, que le public, emballé par l'esprit de blague, ne pouvait plus apercevoir ». Il continue : « Ce théâtre international est vraiment anti-national et la réforme légitime qu'on veut faire de l'art dramatique sera perdue si on la pousse à cette outrance. Pour un rien, j'aurais demandé, hier, qu'on me ramenât aux carrières de Scribe » ⁽³⁰⁸⁾.

En résumant ses impressions de la saison théâtrale (1892-93), Léo Claretie révèle en même temps son esprit conservateur : « La saison au Théâtre-Libre... a produit de belles œuvres, dont les meilleures le sont peut-être parce qu'elles s'écartent le moins des conventions habituelles et nécessaires de l'art dramatique tel que l'ont pratiqué les maîtres. Ce n'est certes pas l'effrontée *Mademoiselle Julie* » ⁽³⁰⁹⁾.

La première représentation d'Ibsen ennuya profondément Hector Pessard, et *Mademoiselle Julie* produisit à peu près le même effet.

Je crois qu'il [Strindberg] pense, je veux croire qu'il écrit, j'admets que les idées neuves et puissantes se pressent sous son crâne de novateur, mais je suis surtout certain qu'il est

(306) *Le Journal*, 15 janv. 1893.

(307) *Ibid.*, 24 janv. 1893.

(308) *Figaro*, 17 janv. 1893.

(309) *Revue encyclopédique*, 1893, p. 1015.

obscur, compliqué, inintelligible et ennuyeux au-delà de la mesure permise.....

Le public, pourtant bien tolérant, n'a pas pu cacher sa mauvaise humeur, il a franchement hué l'incohérente tragédie du plus grand génie suédois vivant ⁽³¹⁰⁾.

Après avoir constaté que les idées de mise en scène apportées par Strindberg ne sont pas neuves, Henry Céard continue :

L'attention des curieux lui est acquise, car, malgré toutes les réserves, il laisse le souvenir d'un esprit singulièrement encombré, extraordinairement chimérique, bégayant à force de vouloir trop dire, mais qui ne manque ni de poésie ni de puissance..... Il y a entre le dramaturge norvégien et le rêveur suédois toute la différence qui existe entre le créateur et le simple homme de bonne volonté ⁽³¹¹⁾.

Jules Lemaitre constate à son tour qu'il y a une différence entre Ibsen et Strindberg et que l'auteur suédois, au fond, n'a rien apporté de nouveau :

Et je ne dis pas que l'œuvre soit méprisable ; mais je n'y vois guère d'intéressant que le trouble même et la contorsion et le prétentieux tourment d'un effort qui n'aboutit pas, ou qui n'aboutit guère..... Cette pièce n'est pas « obscure comme la vie » ; elle n'est pas non plus obscure à la façon des drames d'Ibsen, par la surabondance des notations successives et par les intentions symboliques. Elle ne contient..... rien de plus que ce qu'elle peine tant à nous dire.

Réduite à ce..... qui est tout l'essentiel, qu'est-ce donc que la « tragédie » de M. Auguste Strindberg ? Tout simplement un drame naturaliste, des plus ignobles par le sujet, mais qui n'est pas sans mérite et où il y a, je le crois bien, quelque vérité et quelque force ;.... un drame tel qu'aurait pu l'écrire M. Paul Alexis, ou M. Oscar Méténier ; rien de plus. Drame assez déplaisant à concevoir et fort peu suggestif.

Et ne me parlez pas ici de signification sociale. Ni Mlle Julie ne représente la noblesse... ni Jean ne représente le peuple... ⁽³¹²⁾

Au contraire de Jules Lemaitre, Charles de Casanove avait vu en *Mademoiselle Julie* le conflit entre deux classes so-

(310) *Le Gaulois*, 17 janv. 1893.

(311) *L'Événement*, 24 janv. 1893.

(312) *Journal des Débats*, 23 janv. 1893.

ciales, mais il convient que dans *Créanciers* « la tendance socialiste est absente » ⁽³¹³⁾.

D'après Henry Fèvre, qui signale d'abord « la psychologie morbide » du théâtre de Strindberg, il y a un autre côté « auquel le public peut plus facilement correspondre : c'est la méchanceté et la « fourberie instinctive » de la femme, qui est l'idée fixe, dominante de l'auteur suédois, et dont il a comme la manie rageuse... Toutes ses femmes sont égoïstes, menteuses, cupides, jalouses de la domination de l'homme et ennemies de l'homme ; elles en sont maniaques, elles en sont bêtes, elles en sont féroces et presque invraisemblables. M. Strinberg [*sic*] reconnaît lui-même d'ailleurs, qu'il a surtout visé une race de femmes, celles qu'il appelle les demi-femmes (femmes homasses) que les mœurs suédoises ont fait naître il y a quelques années et qui est déjà en train de disparaître.. Ce qui explique le ton de pamphlet de sa misogynie ». A propos des influences françaises sur l'auteur suédois, il paraît que Henry Becque fut « assez étonné un jour de la confiance que Strinberg [*sic*] lui faisait qu'il s'était inspiré de *la Navette* (du mouvement scénique de la pièce) pour faire ses *Créanciers* », mais ce sont surtout les romans monographiques des Goncourt qui ont influencé les œuvres de cet écrivain du Nord ⁽³¹⁴⁾.

Dans *la Plume*, Jean Carrère oppose la femme conçue par Strindberg aux héroïnes ibséniennes.

La pièce de Strindberg, *Créanciers*, encore qu'un peu cruelle pour le sexe à qui nous devons tant de temps perdu, a été fortement applaudie, même et surtout par le public enjuponné.

Le poète septentrional ne semble avoir qu'une estime modérée pour cet animal inconscient et décoratif, à la fois dangereux et voluptueux, que la nature nous a donné pour compagnon, et que le christianisme a commis l'imbécilité de déclarer notre égal. Il diffère en cela — et je l'en félicite — de ce chrétien malgré lui qui a nom Ibsen, et qui nous agace un peu, vraiment, avec ses vierges intellectuelles et ses amoureuses philosophiques ⁽³¹⁵⁾.

C'est dans la liste des personnages (Tekla, femme divor-

(313) *Revue d'art dramatique*, t. 27, 1892, p.86.

(314) *Le Monde moderne*, juill. 1895, p. 62-63.

(315) *La Plume*, 15 juill. 1894, p. 303.

cée, son premier mari, et son mari en secondes noces) que René Fleury trouve l'originalité de *Créanciers*. On y retrouve « quelque chose de la *Peur de l'être* », dit-il. « Mais au lieu que les auteurs français tournaient la chose au comique, et par endroits au vaudeville, Strindberg est exclusivement dramatique. Les détails amusants eux-mêmes sont d'un comique macabre » ⁽³¹⁶⁾.

Pour Henry Fouquier « *Créanciers*, où passe un souvenir de la *Visite de noces*, n'est pas une pièce parfaite. Elle est longue, obscure et le discours en est souvent d'un verbiage baroque. Même dans un état d'âme passionné, ces bourgeois norvégiens ⁽³¹⁷⁾ sont, hommes et femmes, abstrauteurs de quintessence et coupeurs de cheveux en quatre. Ils se regardent vivre et ratiocinent sur leurs névroses de façon souvent agaçante. Mais, au moins, y a-t-il ici un drame que nous puissions débrouiller...

Après des longueurs assez insupportables, ce drame, vers le milieu, entre dans la passion vraie, subtilement et fortement analysée. Mais ce qui frappe le critique du *Figaro*, ce sont « les qualités de passion, c'est-à-dire ce qui est le drame des maîtres français » ⁽³¹⁸⁾.

Le Père eût pourtant un retentissement beaucoup plus grand que *Mademoiselle Julie* et *Créanciers*. Selon Henry Bauer, la représentation de cette pièce fut « la première victoire indiscutée et indiscutable que la littérature scandinave » ⁽³¹⁹⁾ gagna à Paris.

Depuis longtemps Strindberg songeait à faire jouer ce drame en France. Déjà en 1888 il l'avait envoyé à Antoine, qui l'« enterra ». Il avait également envoyé le manuscrit à Zola, et cita dans la préface de la première édition française ⁽³²⁰⁾ la lettre qu'il reçut du grand romancier en 1887.

(316) *Revue d'art dramatique*, t. 15, p. 362-363.

(317) Les critiques confondent parfois ces pays du Nord. Jules Lemaitre, par exemple, qualifie d'abord Strindberg de Danois (*De l'Influence récente des littératures du Nord*, *Revue des Deux Mondes*, déc. 1894, p. 848), et ensuite quand le même article parut dans *les Contemporains*, il parle de « *Mademoiselle Julie*, de l'Allemand Auguste Strindberg » (*Les Contemporains*, 6^e série, p. 227). Goncourt écrit dans son *Journal* (16 janv. 1893) qu'il a assisté « à la pièce danoise de Strindberg ».

(318) *Figaro*, 22 juin 1894.

(319) *Echo de Paris*, 15 déc. 1894.

(320) Traduction de l'auteur, 1888.

Ce que Zola lui reproche surtout c'est d'avoir créé des types au lieu de personnages vivants.

Votre drame m'a fortement intéressé. L'idée philosophique en est très hardie, les personnages en sont très audacieusement campés. Vous avez tiré du doute de la paternité des effets puissants, troublants. Enfin votre Laure est vraiment la femme dans son orgueil, dans l'inconscience et dans le mystère de ses qualités et de ses défauts. Elle restera enfoncée dans ma mémoire. En somme, vous avez écrit une œuvre curieuse et intéressante, où il y a, vers la fin surtout, de très belles choses. Pour être franc, des raccourcis d'analyse m'y gênent un peu. Vous savez peut-être que je ne suis pas pour l'abstraction. J'aime que les personnages aient un état-civil complet, qu'on les coudoie, qu'ils trempent dans notre air. Et votre capitaine qui n'a même pas de nom, vos autres personnages qui sont presque des êtres de raison, ne me donnent pas de la vie la sensation complète que je demande. Mais il y a certainement là, entre vous et moi, une question de race. Telle qu'elle est, je le répète, votre pièce est une des rares œuvres dramatiques qui m'aient profondément remué ⁽³²¹⁾.

D'après René Fleury, Zola a très justement relevé « le double caractère des pièces de M. Strindberg : d'une part, ce vague, cet indéterminé qui est général dans la littérature du Nord,... le reflet dans l'âme de l'écrivain des notes grises et pâles du ciel, de la mer et des glaciers de ce pays ; d'autre part, l'allure volontairement naturaliste,... brutale de ses drames » ⁽³²²⁾. Il ajoute : « Plus dramatique encore » que *Créanciers*, *le Père* est « presque effrayant comme un conte d'Edgar Poe » ⁽³²³⁾.

Mme Arvède Barine constate que les œuvres de « Strindberg, comme celles d'Ibsen, désorientent souvent le lecteur français ». *Le Père*, dit-elle, était « destiné à défendre l'une des idées devenues les plus chères de l'auteur... Il a eu un jour la vision d'un monstre dévorant, qui n'était autre que la femme moderne, convaincue de l'égalité des sexes et décidée à faire triompher ses droits... Le personnage de Laure ne serait pas supporté dans une pièce française ; il paraîtrait odieux... Nous n'avons pas encore appris à déchiffrer couramment l'âme

(321) Lettre de Zola citée dans la *Revue d'art dramatique*, t. 15, p. 361-362.

(322) *Revue d'art dramatique*, t. 15, p. 362.

(323) *Ibid.*, p. 363.

suédoise. Laure nous fait l'effet d'une scélérate ; qui sait ? Elle n'est peut-être qu'une énigme, comme la Rebecca de *Rosmersholm*... »

En somme : « La pièce est pleine d'invéraisemblances et d'obscurités, les caractères sont mal expliqués, il y a des scènes entières très pénibles, des mots d'une brutalité inutile et désagréable. La situation qui sert de point de départ est encore, fort heureusement, si éloignée de nos mœurs qu'on a de la peine à la prendre au sérieux.

Quand on a dit tout cela, il reste que *le Père* laisse une impression de force et d'originalité. C'est une œuvre qu'on n'oublie plus... » Elle termine par ces mots : « Strindberg n'en aura pas moins eu l'honneur de signaler le premier les conséquences sentimentales de l'émancipation des femmes » (324).

Jacques du Tillet trouve comme Zola que les personnages de Strindberg « manquent d'état civil » ; les caractères ne sont pas expliqués. Il ajoute : « J'ai grand' peur qu'on n'abuse un peu de la Suède, de la Norvège, et du Danemark. Jolis pays, d'ailleurs. Nul plus que moi n'a admiré la puissante beauté des drames d'Ibsen, et je crois malgré tout qu'ils nous ont apporté quelque chose de nouveau. Va donc pour Ibsen. Passe encore pour Björnson. Mais après eux voici M. Strindberg ». C'est un misogyne, mais, « remarquez qu'on avait peut-être découvert avant lui cette vérité que les femmes mentent. Au moins M. Strindberg l'a-t-il comme rajeunie par la violence qu'il y a mise. C'est un mérite, assurément » (325).

Et les comparaisons de continuer. Il n'y a rien « de la belle santé, de la haute sérénité d'Ibsen dans l'œuvre de Strindberg [*sic*] », écrit Henry Fèvre. L'auteur suédois n'a « rien d'un mystique », au contraire, il creuse « les caractères avec une sorte de férocité. On dirait un peu de la littérature cannibale ». De plus, il cherche à introduire la science dans la littérature, et dépèce, « au théâtre, ses personnages un peu comme des sujet de laboratoire ». Pour le critique, le grand intérêt dans l'œuvre de Strindberg, c'est cette psychologie morbide et forcenée, qui fait d'ailleurs sa faiblesse, parce que « les fous

(324) *Journal des Débats*, 6 août 1892.

(325) *Revue bleue*, déc. 1894, p. 796-797.

et les malades ne projettent guère autour d'eux cet intérêt général qui est nécessaire au théâtre ⁽³²⁶⁾.

Camille Mauclair signale que *le Père* fut pourtant « le premier grand et définitif succès du théâtre scandinave à Paris ». Strindberg est un « âpre et brutal génie réaliste ». Il ajoute : « L'influence scandinave est tout à fait à l'âge héroïque ; elle sera sûrement aussi violente que les autres, [russe, allemande, etc...], car elle touche à la sociologie pratique... » Mais malheureusement, les « idéologies étrangères » ont été confondues avec les « théories d'internationalisme », par conséquent « une partie de la presse rejette en bloc, et sans examen, sur le seul nom exotique des œuvres que l'autre partie soutient avec toute la foi que donne l'intellectualité exaltée » ⁽³²⁷⁾.

Hector Pessard convient cependant que *le Père* « a intéressé, par son allure crâne et provoquante, ceux-là même qui ne font pas profession de n'admirer que les littératures boréales ». C'est déjà une concession. « M. Auguste Strindberg, dit-il, est un poète passablement frénétique, mais un poète. On a décidé, dans les cénacles, qu'il était homme de génie. Je crois qu'on exagère ». Le critique estime que « Strindberg a l'instinct du théâtre. Mais quelle disproportion entre le mérite réel de la pièce et l'enthousiasme épileptique des « adeptes » » ⁽³²⁸⁾.

Henry Bauer est certes à classer parmi ces enthousiastes. Nous relevons de son compte rendu : « Mes prévisions se sont vérifiées ; l'admirable drame d'Auguste Strindberg a conquis hier un succès retentissant. L'événement glorieux de *Père* tient à la netteté et à la passion du sujet, au pathétique des situations... » Il continue : « C'est qu'en cette superbe tragédie de *Père*, au lieu de se tenir à la vérité contingente, il touche aux causes profondes et morales de la lutte entre l'homme et la femme, décelant les raisons d'un duel mental, dont l'action plastique n'est que la dépendance, une représentation matérielle. Ainsi il atteint la vérité absolue, éternelle » ⁽³²⁹⁾.

(326) *Le Monde moderne*, juill. 1895, p. 62.

(327) *Revue encyclopédique*, 1895, p. 10-11.

(328) *Le Gaulois*, 14 déc. 1894.

(329) *Echo de Paris*, 15 déc. 1894.

Parmi les opinions que nous avons citées sur le théâtre scandinave il est rare de trouver une phrase de la critique d'Henry Bauer qui puisse servir d'introduction à l'appréciation de Francisque Sarcey. C'est pourtant le cas ici. D'après Bauer, l'intrigue de la pièce de Strindberg « se rapproche des données habituelles au Théâtre Français » ⁽³³⁰⁾. De son côté, Sarcey convient que de tous les auteurs scandinaves présentés à Paris, Strindberg est « celui qui a le plus le sens du théâtre. Ses pièces sont clairement exposées ; elles se déduisent selon une logique facile à saisir ; la scène que l'on attend est faite et conduite avec art. M. Auguste Strindberg est beaucoup moins loin qu'il ne pense et que l'on ne croit de nos faiseurs de mélodrames ou de nos vaudevillistes. Il n'y a que ses caractères qui souvent nous déconcertent : l'exotisme nous en plaît quelquefois, quelquefois aussi il nous est obscur ou même inintelligible ». Sarcey pourtant ne saurait s'arrêter sur cette note bienveillante ; il « avoue n'avoir rien compris du tout au rôle de Laure, le personnage principal de la pièce » ⁽³³¹⁾.

Pour Henry Fouquier, l'exotisme de ce drame « est le fait de l'auteur qui est Suédois, non de l'œuvre ». Le critique précise :

Elle est française, faite d'imitations et de seconde main, française par l'idée-mère (*la Femme de Claude*), par l'action (*Fanny Lear*), par les procédés, le premier acte étant d'un bon élève de M. Scribe, le dernier d'un imitateur brutal et pénible de M. d'Ennery. Mais il y a, dira-t-on, la psychologie, la sacrosainte psychologie ! Ah ! parlons-en de la psychologie de *Père !* Obscure, incomplète et fausse, elle tient en ces trois mots.....

Certes il y a dans ce drame peu original, de beaux morceaux. Sans aller à la noire misogynie de l'auteur, qui paraît avoir contre les femmes une dent longue comme une corne, il est intéressant de montrer la lutte et la défaite d'un homme qui est absorbé, annihilé, tué par le « féminin », victime des femmes sans cœur. A ce point de vue la scène de la camisole de force mise par la nourrice au milieu des caresses et de câlineries est d'un symbolisme — puisqu'il faut que du Nord nous vienne le symbole — qui est ingénieux et fait passer sur la dureté pénible de l'exhibition d'un mal physique. Le dialogue

(330) *Ibid.*

(331) *Quarante Ans de Théâtre*, vol. 8, p. 402-403.

entre le capitaine et le médecin... est bien fait, adroit, égal aux dialogues semblables entendus en vingt mélodrames. Et M. d'Ennery n'a rien de mieux comme effet de terreur un peu grossière, que le dernier acte..... Mais, cela dit, quelle obscurité dans le caractère des personnages, quelle incohérence dans leurs actions ⁽³³²⁾.

De son propre aveu Jules Lemaître tâchera d'être équitable. Le critique ne prétendra pas que *le Père* soit « un chef-d'œuvre de philosophie, de psychologie et de dramaturgie » ; mais il ne lui reprochera pas non plus d'être inspiré des « préfaces de M. Dumas et du théâtre de M. d'Ennery » ⁽³³³⁾.

Puis il résume la pièce, dont la fin, « la scène de la nourrice enveloppant le pauvre homme de câlineries de bonne femme, tandis qu'elle le ligote sournoisement pour le cabanon, est une horrible belle chose. Et c'en est une aussi que la scène du second acte, quand l'éclat de rire de Laure achève la déroute atroce de ce misérable homme. Le talent est incontestable. Voilà qui est dit ». Il poursuit :

Mais la pièce est d'une accablante monotonie dans l'horreur ; mais je n'ai pu comprendre si le médecin était un imbécile ou un complice désigné de la femme ; mais il m'est impossible enfin de prendre l'abominable Laure pour une créature de chair, ni même de m'intéresser sérieusement à l'infortuné Adolphe. Laure est une abstraction... Elle représente proprement la méchanceté féminine en soi, la rage de stérile domination du sexe impur. Elle est d'une méchanceté surhumaine et surnaturelle... Et la conduite de Laure n'est pas moins étrange que ses sentiments : pas un instant elle ne cache son jeu..... Et j'ai bien peur que cette invraisemblable absence de dissimulation chez la femme ne rende invraisemblable, par contre-coup, la rapide et totale défaite du mari.

.....Qu'il se défende s'il est fort ; ou qu'il s'en aille puisqu'il est faible ! Au lieu de s'en aller, — à la brasserie ou ailleurs, — on dirait qu'Adolphe s'applique à devenir fou en un tour d'horloge pour faire plaisir à sa femme. Or, un homme qu'un doute sur sa paternité, suggéré par une femme qu'il sait le haïr, conduit au cabanon avec une si foudroyante célérité, était un sûr candidat à la folie ; et dès lors, la déroute de sa raison n'est plus spécialement et uniquement l'ouvrage de la perversité féminine,

(332) *Figaro*, 14 déc. 1894.

(333) *Impressions de théâtre*, 9^e série, p. 103.

et nous pourrions presque décharger de ce crime le sexe à qui nous devons..... Dalila, Marthe Mance..... et Césarine Rupert, sœurs *vivantes* de Mme Laure, cette roide entité.... (334)

Oui, j'entends bien, il y a du symbole là-dessous, comme dit mon bon maître Sarcey, et c'est pour cela que les personnages sont, à ce point, outrés et simplifiés.

Le fond, c'est la lutte

Entre la Bonté d'Homme et la Ruse de Femme

(je mets les majuscules).... M. Auguste Strindberg est, on nous l'a dit, un misogyne éminent, bien plus radical que M. Dumas, dont, visiblement, il s'inspire.... C'est au sexe entier qu'il en a. Quand ces hommes du Nord s'y mettent... Ici, je ne discute plus. La femme fût-elle toujours et par nature ce que dit cet Allemand [*sic*], il me semblerait à peu près aussi philosophique de partir en guerre contre ce sexe redoutable que de protester contre la mort ou contre la loi de Newton. Mais j'avoue qu'après cela, ce qu'il y a de plus émouvant dans *le Père*, c'est bien la misogynie de M. Auguste Strindberg. C'est l'âpreté, l'amertume, la fureur apocalyptique de cet absurde sentiment qui communique à l'ensemble de l'œuvre une vie qui n'est peut-être pas dans tous ses personnages ; et c'est cela qui tire du commun ce drame morose..... » (335)

Romain Coolus a très bien résumé l'impression générale produite par la pièce : « Quoi qu'il en soit, la tragédie que le théâtre de l'Œuvre a représentée ce mois est émouvante ; il est impossible de n'en pas être secoué ». On y trouve « des qualités dramatiques de tout premier ordre » ; c'est « une tragédie bourgeoise d'une puissance extraordinaire » (336). Somme toute : « Strindberg... comptera parmi les dramaturges de ce temps pour une qualité que j'apprécie entre toutes : *la violence* » (337).

Comme nous l'avons vu, Ibsen a intéressé surtout par ses propres idées ou par celles qu'on lui prêtait ; car l'on avait de la peine à admettre ses procédés dramatiques. Les idées et la technique dramatique de Strindberg, au contraire, ne frappèrent pas par leur nouveauté ; étant outrancier, l'auteur

(334) *Ibid.*, p. 106-108.

(335) *Ibid.*, p. 109-110.

(336) *La Revue blanche*, janv. 1895, p. 90.

(337) *Ibid.*, p. 88.

émuet par « sa violence ». Cependant, en considérant la critique de l'époque, il faut tenir compte du fait que ces auteurs furent joués presque exclusivement au Théâtre-Libre et à l'Œuvre, où l'on s'attendait à voir ce qu'on ne trouvait pas dans les autres théâtres.

Björnson fut joué dans les mêmes conditions, ce qui explique l'insuccès d'*Une Faillite* à Paris lors de la première représentation ⁽³³⁸⁾ ; en effet, les critiques reprochèrent à l'auteur de ne pas avoir apporté du théâtre qui soit « autre ».

Pierre Veber écrit dans *la Revue blanche* : « L'accueil fait à *Une Faillite*, de Bjornson, est concluant. Nous avons retrouvé notre vieil Augier, retour de Norvège. Il est au complet, rien n'y manque sauf un acte, mais ce n'est qu'un détail » ⁽³³⁹⁾.

La représentation de ce drame n'offrait pas à Henry Bauer l'occasion d'écrire un de ses comptes rendus habituellement si enthousiastes : « La primeur d'*Une Faillite* était donc attendue avec curiosité. Cette attente a été un peu déçue, non pas que la pièce soit indigne d'intérêt, mais parce qu'elle ne diffère nullement des productions antérieures de nos auteurs dramatiques et qu'elle ne contient ni cette atmosphère originale ni cette divine poussière d'âmes qui souffle du théâtre ibsénien » ⁽³⁴⁰⁾.

Téodor de Wyzewa, bien renseigné sur les littératures exotiques, trouve qu'« on aurait tort de juger Bjornson sur sa médiocre pièce du Théâtre-Libre » ⁽³⁴¹⁾.

Et voici maintenant le compte rendu de Sarcey : « Quand on veut nous donner de l'exotique, il me semble qu'il ne faudrait choisir dans le répertoire des écrivains célèbres de l'étranger que ce qui est autre ou mieux... Ibsen... est autre. Il donne la sensation d'un théâtre dissemblable. *Une faillite* est une comédie de genre, faite sur le modèle de nos pièces, et moins bien faite que toutes celles dont elle évoque le souvenir : à quoi bon alors ! » Il ajoute : « Il ne s'y trouve qu'une scène vraiment forte et ingénieusement conduite ; mais à la

(338) Théâtre-Libre, 8 nov. 1893. Le quatrième acte ne fut pas joué.

(339) *La Revue blanche*, déc. 1893, p. 417.

(340) *Echo de Paris*, 10 nov. 1893.

(341) *Figaro*, 12 nov. 1893.

façon des nôtres ! » Pourtant « ce n'est pas qu'il faille, en sa première partie, la comparer à telle scène des *Corbeaux*, qui est d'une puissance autrement sobre et âpre ; en sa seconde, à telle scène de d'Ennery qui est infiniment mieux préparée et mieux aménagée. Mais enfin, c'est du bon théâtre, comme nous l'entendons en France » ⁽³⁴²⁾. Pour le critique, le reste ne comptait pas, ne plaisait que par sa saveur exotique ; et si un Français « apportait une pièce aussi incohérente, où les personnages sont étudiés de façon si sommaire, où le dénouement est si puéril, ah ! il aurait le lendemain une jolie presse. Mais... ça vient de Norvège, on s'incline ». Puis il termine sur ces mots, devenus célèbres : « Je ne crois pas que jamais un écrivain du Nord possède l'art d'exposer, d'expliquer, d'ordonner et d'aménager une pièce de théâtre » ⁽³⁴³⁾.

C'est à la suite de cette déclaration que Björnson, dans une lettre au rédacteur du *Figaro*, qualifia Sarcey de « Chinois ». Le dramaturge y protesta également contre la mutilation de sa pièce « pour réserver à M. Antoine une scène à effet ». De plus, cette pièce « déjà vieille de vingt ans » fut représentée sans que l'auteur en fût prévenu ⁽³⁴⁴⁾. Il ajouta : « Nous trouvons que Francisque Sarcey et autres Chinois français ont bien le droit de nous barrer le chemin de la Terre promise, mais si on nous fait la grâce d'entrer, que ce soit avec un droit plein et entier sur nos propres œuvres » ⁽³⁴⁵⁾.

Pour certains critiques, cette représentation offrait un prétexte pour confronter les deux dramaturges scandinaves.

Jules Lemaître écrit dans son feuilleton des *Débats* :

J'imagine qu'il devait y avoir en Norvège, depuis quelques années, un homme qui n'était pas content : M. Bioernstiern [sic] Bioernson. Il n'y en avait chez nous que pour Ibsen. Et Bioernson devait se dire : « En a-t-il de la chance, celui-là ! Eh bien, et moi ? Est-ce que je ne suis pas Scandinave ? Est-ce que je ne donne pas, moi aussi, des versions septentrionales de choses oubliées des Français et que Paris croit aujourd'hui découvrir ? Alors ?....

(342) *Quarante Ans de Théâtre*, vol. 8, p. 377-378.

(343) *Ibid.*, p. 379-380.

(344) Les droits d'auteur ne sont sauvegardés que pendant dix ans.

(345) *Figaro*, 24 nov. 1893.

Le critique trouve « que le personnage de l'avocat Bérent reste un peu ambigu,... on voudrait savoir quel est son vrai mobile... » Mais sa scène avec Tjaelde « est très belle, très forte, très poignante, — et très simple ». A la fin « la famille se rapproche et se serre pour commencer une nouvelle vie. Dénouement à la Scribe, mêlé, si vous voulez, d'un peu de Dickens ». Il poursuit :

La pièce est quasi invertébrée ; c'est un grand « fait divers » découpé en « tranches de vie », comme on dit. Le troisième acte mis à part, cela me paraît notablement inférieur aux *Corbeaux*. Du moins, cette soirée nous a-t-elle fourni un petit commencement de lumière sur le rival d'Henrik Ibsen. A en juger par *Une Faillite*, Bjørnson est un réaliste pur. Ibsen est un idéaliste, à la fois humanitaire et aristocrate, individualiste et révolutionnaire, à la façon de George Sand et même à la façon d'Eugène Sue. *Une Faillite*, c'est de la littérature de 1865, *Rosmersholm*, *l'Ennemi du Peuple*, *Maison de Poupée*, c'est de la littérature de 1848. On le démontrerait, preuves et citations en mains. Il reste que Ibsen est un puissant génie qui nous traduit, sous la forme du théâtre, ce qui n'avait guère été exprimé chez nous que sous la forme du roman, et qu'il apporte dans cette traduction une sincérité, une candeur, une gravité qui touche souvent au grandiose. Mais tous deux enfin, Ibsen et Bjørnson, nous les connaissons d'avance et, si le premier nous séduit davantage, c'est que les idées, les sentiments et les caractères qu'il nous rappelle, étant plus éloignés de nous et plus oubliés, nous paraissent plus nouveaux. Mais ce n'est peut-être pas une raison pour mettre sous les pieds de ce génial « retrouvreur » toute notre littérature dramatique. Il est fâcheux qu'on ne puisse aujourd'hui dire ces choses sans être traité d'imbécile,... ou même de malfaiteur public. Un des signes intellectuels de ce temps, c'est que jamais la littérature, — chose accessoire pourtant dans la vie humaine....., — n'a excité entre les hommes des mépris plus enragés, ni des haines plus implacables ⁽³⁴⁶⁾.

Paul Ginisty signale le côté belliqueux chez Bjørnson. « Ce génie est, en effet, déconcertant par sa mobilité fougueuse. Bjørnson s'est jeté dans la lutte avec passion, toute sa vie a été une vie de lutte ». Puis il signale son évolution. L'esprit de Bjørnson, d'abord national, est devenu universel, car « dans les œuvres de sa maturité », le poète touche « aux grands

(346) *Journal des Débats*, 12 nov. 1893.

problèmes qui sont ceux de l'humanité entière » ⁽³⁴⁷⁾. Il ajoute : « Parmi les fondateurs de la nouvelle école réaliste norvégienne, Bjornson n'a de rival qu'Ibsen ; mais que de différences entre eux ! Bjornson est humanitaire et optimiste ; Ibsen est austère et indigné ; Ibsen a supprimé tout lyrisme de ses œuvres modernes ; Björnson reste poète en tout » ⁽³⁴⁸⁾.

Henry Fouquier ne juge pas les deux auteurs de la même façon que Ginisty :

M. Bjørnson est le compatriote, le parent, m'a-t-on dit, l'ami et le rival de M. Ibsen. Mais combien diffère leur manière, à en juger par les spécimens que le Théâtre-Libre nous a donnés de chacun d'eux ! M. Ibsen a une philosophie dont on peut discuter le fonds ou l'expression, mais qui est indéniable dans son théâtre, et qui lui donne une poésie et une élévation particulières. M. Bjørnson m'apparaît, au contraire, comme un homme très adroit, qui pousse loin le goût de l'observation et de la réalité, mais qui est tout le contraire d'un mystique. M. Ibsen a des allures d'apôtre qui veut gagner les âmes à son utopie, au besoin l'imposer révolutionnairement. M. Bjørnson me semble se contenter de peindre les mœurs, sans même se préoccuper de les réformer. Aucune obscurité, d'ailleurs, mais une grande adresse. C'est la qualité qui m'a surtout frappé.

Fouquier analyse finement *Une Faillite* dont la scène entre Berent et Tjaelde l'a surtout intéressé :

Cet acte, dit-il, est vraiment émouvant, par un débat assez nouveau au théâtre. Il est traité de main de maître. Et puis, il est intéressant de voir, à la scène, le drame de l'argent, de mettre les hommes en présence de ce tyran, le dernier qui reste dans les démocraties, plus dur que les maîtres d'autrefois. Ceci faisait l'intérêt de la pièce de M. Becque, dont j'ai cru que M. Bjørnson s'était inspiré quelque peu. Mais on m'apprend que *Une Faillite* a précédé les *Corbeaux*.

Le quatrième acte ne fut pas joué à cette première représentation, « mais vers la fin un dénouement à la Scribe nous est indiqué » ⁽³⁴⁹⁾ ⁽³⁵⁰⁾.

(347) *De Paris au Cap Nord*, 1892, p. 63.

(348) *Ibid.*, p. 67.

(349) *Figaro*, 9 nov. 1893.

(350) La plupart des critiques ont confondu les noms des personnages secondaires : Sannaes, Jacobsen, Hamar, etc...

Henry Céard résume ainsi la différence entre les deux dramaturges norvégiens :

L'un a du génie : c'est Ibsen. L'autre, du talent : c'est Björnson.

L'un, par la terrible et inquiétante poésie qu'il tire des misères, de la physiologie, et de la cruauté hypocrite des conditions sociales, fait songer à Eschyle, et donne la sensation de Shakespeare....

L'autre ne voit pas au-delà des faits. Il prend tout son plaisir et met tout son art à les bien décrire et à nous apitoyer par l'exactitude de leurs détails... rien de moins lyrique. Sa manière est précise, sèche, et n'était qu'il a soin d'éviter les tirades sentimentales avec les déclarations humanitaires, on évoquerait à son propos le souvenir des comédies bourgeoises de Diderot, en même temps que les humbles et poignantes tragédies de famille du bon Sedaine.....

Telle quelle, *Une Faillite* reste une pièce fort intéressante et dont certaines parties... sont traitées avec une rare maîtrise ⁽³⁵¹⁾.

Maurice Bigeon professe une grande admiration pour Björnson. Nous relevons de son article publié dans *la Revue de Paris* : « Ibsen a peu connu l'incertitude ; il démontre, et déduit et conclut : c'est un intellectuel. Björnson cherche, et devine, et s'enthousiasme : c'est un sentimental » ⁽³⁵²⁾. Et pourtant il voit clair :

Björnson arrive à cette concision puissante, à cette énergie picturale dont Flaubert seul, chez nous, ou Maupassant, a eu le secret de nos jours, par l'impersonnalité de sa vision. Il voit la réalité ; il la photographie dans les accidents qui l'expriment... dans un mot,... dans une ride du visage... Et sans jamais la déformer, sans lui donner, comme Tolstoï, une signification mystique, ou dramatique comme Flaubert..... ⁽³⁵³⁾

...Et toujours cette intensité de vision amène l'écrivain à une intensité d'expression miraculeuse, lui fournit des trouvailles de style, des phrases exquises, d'une largeur infinie..

L'intelligence lucide, épurée et comme froide, celle d'Ibsen, par exemple, possède le pouvoir souverain de créer, de vivifier des idées ; mais cette faculté qu'à Björnson de créer, de vivi-

(351) *L'Événement*, 10 nov. 1893.

(352) *Björnson et son œuvre* (*La Revue de Paris*, 1^{er} avr. 1894, p. 194).

(353) *Ibid.*, p. 200.

(354) *Ibid.*, p. 201.

fier ainsi des sensations confuses, de leur donner une forme artistique, sans qu'elles perdent rien de leur énergie, qu'on ne s'y trompe pas, elle est une puissance du cœur... Et, c'est parce qu'il sentait fortement que Björnson, en descendant au fond des âmes dont il avait si bien saisi les fugitives apparences, y trouvait non la Volonté, comme Ibsen, mais l'Amour, et qu'il fut un grand psychologue de la passion ⁽³⁵⁴⁾.

On trouve toute la philosophie de Björnson résumée dans *Un Gant*, *Léonarda* et *Au delà des Forces*. Dès *Une Faillite*, « se manifestent déjà les puissantes qualités de logique et d'émotion qui méritent à Björnson une place au premier rang de nos modernes dramaturges.

Il a le don suprême de nous suggérer les âmes ; non pas, comme Tolstoï ou Stendhal ou Zola, par de longs monologues qui s'adaptent aux évolutions de la pensée, mais par des conversations décousues, insaisissables, vulgaires, entre deux, trois, quatre personnages à la fois. Il a une notion rare de la valeur des mots... » ⁽³⁵⁵⁾

Le critique signale que la vie, dans les œuvres de Björnson, « n'est point toujours sombre et tragique » et pourtant il n'y a pas dans son théâtre « une scène de vaudeville ». D'autre part, « on y trouve des scènes de haute comédie, comparables aux meilleures de Molière ou d'Augier dont elles ont l'âpre et saine et virile saveur » ⁽³⁵⁶⁾.

Le public français n'a jamais eu l'occasion de juger *Un Gant* et *Léonarda* sur la scène, car ces deux œuvres n'ont été représentées que sur le Petit Théâtre de Mme Adam, devant quelques centaines d'invités ⁽³⁵⁷⁾. Mais *Un Gant*, dont la traduction avait paru dans la *Revue d'art dramatique* en 1892 et en librairie en 1894, eut un certain retentissement à cause de son sujet, qui, d'ailleurs, avait déjà été traité par Dumas mais de tout autre manière. Non pas que la question eût passionné l'opinion en France au même degré que dans les pays scandinaves, où l'égalité des droits des deux sexes fut très discutée et où la pièce aurait fait rompre plus de cinq cents fiançailles ⁽³⁵⁸⁾.

(355) *Ibid.*, p. 207-208.

(356) *Ibid.*, p. 209.

(357) Vers la fin de la saison 1893-1894.

(358) Voir L. Bernardini, *la Littérature scandinave*, p. 241-242.

« Ce gant, écrit Mme Bernardini, c'est celui des revendications féminines, de la guerre à l'homme impur et tyran ». Elle trouve, pourtant, l'héroïne « peu sympathique » malgré son idéal élevé. Quand elle reproche à son père son immoralité et « quand elle tance durement sa mère d'avoir enduré et caché l'inconduite de l'époux... nous la trouverions odieuse, si nous ne l'estimions folle. Ainsi le devoir et la vertu varient, paraît-il, suivant les degrés de latitude. Brandes, à propos de l'auteur, a fait une remarque profonde : c'est que pour les hommes dressés par une éducation puritaine, la morale sexuelle finit par devenir toute la morale. Il semble en effet que, pour ces viriles héroïnes, l'indulgence, la douceur, la pudeur des lèvres et le respect filial subissent une étrange éclipse. Et nous dirions volontiers, nous unissant d'esprit avec les valets de Molière : « Dieu nous garde de ces vertueuses mégères ! » » ⁽³⁵⁹⁾

L'influence religieuse dans l'œuvre de Björnson a frappé les critiques ⁽³⁶⁰⁾. Lemaître signale le puritanisme de Björnson, qui dans *Une Faillite* cependant, « ne va qu'à demander plus de probité et de franchise dans les affaires commerciales... L'accent luthérien, dit-il, n'est sensible que dans le rôle de la fille du banqueroutier. Mais *Le Gant* reprend avec une intransigeance farouche et naïve une thèse chère à M. Dumas : que la chasteté est aussi strictement obligatoire pour l'homme que pour la femme ». Le dramaturge norvégien prétend que c'est « le *devoir* [de la femme] d'exiger à son époux un passé... immaculé... ». L'héroïne jette son gant dans le visage de son fiancé, fait des reproches à son père, etc... Lemaître ajoute : « Le mot profond sur la « pudeur impudique » semble fait pour cette Svava » ⁽³⁶¹⁾.

Dans son compte rendu de la représentation, Jules Case résume ainsi les sentiments de Svava. L'héroïne s'aperçoit que son fiancé et elle, quoiqu'ils s'aiment encore, ont « des conceptions différentes d'une même chose ». Alors elle raisonne ainsi : « Qu'il vive donc à sa guise, je vivrai à la mienne. Si

(359) *Ibid.*, p. 244.

(360) Voir l'article de Jean Lescoffier, *Au delà des Forces et l'évolution religieuse de Björnstjerne Björnson* (*Revue germanique*, t. II, 1906, p. 162-193).

(361) *Impressions de théâtre*, 8^e série, p. 118-119.

je trouble l'ordre social, ce n'est pas son affaire... Je me retire de lui, je m'affranchis ». Le critique continue :

Svava réelle, serait en effet l'élément d'un grand trouble social, d'un bouleversement dans nos théories, et surtout dans la pratique de l'amour. L'homme est un peu perdu devant de telles revendications, il se demande ce que réclame au juste cette étrange fille. Elle le veut chaste. Ce n'est aisé qu'à dire, cela. Elle le veut meilleur, autre qu'il n'est.....

....Elle n'accepte pas, voilà tout : elle se révolte. Elle s'exilera dans les froides solitudes de la chasteté, elle s'y étolera, inutile. Ou, si l'instinct de la race est plus fort que sa volonté, quoi l'empêche..... d'écouter cet instinct, de s'y abandonner avec franchise..... Serait-ce, en vérité, un bien grand mal ? Le problème posé par Björnson, et déjà abordé par quelques-uns de nos auteurs dramatiques, trouve alors une solution, — les données modifiées, du reste, — et qui serait que l'homme atténue le préjugé si exclusif qu'il attache à la pureté, toujours hypothétique et très conventionnelle, de celle dont il veut faire son épouse.....

Car c'est cette aspiration à la liberté, que le théâtre scandinave nous montre chez beaucoup de ses femmes..... si avides de lumière et d'indépendance. De l'horreur qu'inspire à Svava la sensualité de l'homme, on conclut à une révolte contre des préjugés ; dans *la Maison de Poupée*, Nora a accepté le mariage avec ses conditions ordinaires, mais elle s'attaque au joug de l'homme.

Svava et Nora... au nom de la nature accomplissent la réforme de l'émancipation de la femme et proclament l'égalité des sexes (362).

Leonarda « a clôturé la saison du Petit Théâtre de Mme Adam, écrit Jules Case. La pièce est jolie, d'une sensibilité romanesque, et très humaine à la fois » (363).

Léo Claretie, qui assista également à la représentation de cette comédie, la trouve obscure :

C'est du théâtre bien étrange. Le sujet ressemble à celui de *L'Étincelle* de M. Pailleron : une tante et une nièce se trouvent en rivalité d'amour... Cet Hagbart, neveu d'évêque, est scandinauement inintelligible. Il enlève et séduit [*sic*] Agat ; puis il en a aussitôt assez, il courtise la tante, Leonarda ; s'il l'avait, on prévoit que ce serait quinze jours après le tour d'une autre. Ce n'est pas cette passion volatile qui fait l'invraisemblance ; il y

(362) *La Nouvelle Revue*, 15 mai 1894, p. 418-420.

(363) *Ibid.*, 1^{er} juin 1894, p. 657.

en a des exemples même en France ; mais Björnson néglige complètement de nous instruire sur le caractère, les habitudes, le genre des gens qu'il fait agir. Ils font cela, nous le constatons, mais nous ne pouvons le prévoir ni savoir pourquoi ; au fond je ne vois pas grande différence entre ces personnages-là et les héros du théâtre de Guignol : ils sont en bois ⁽³⁶⁴⁾.

Pour Maurice Bigeon, au contraire, *Léonarda* reste une très grande œuvre. Nous relevons de sa préface mise en tête de la traduction d'Auguste Monnier :

Au delà des Forces n'est qu'une éclatante épopée mystique que vivifie l'esprit souverain, et qui monte dans les éclairs lyriques vers la cime éternelle où plane, inaccessible, la suprême vérité. *Un Gant* est une thèse, dont la morale est exclusive, l'analyse un peu longue et compliquée peut-être d'un cas de conscience. *Leonarda* semble devoir rester le chef-d'œuvre purement dramatique de Björnson, et le drame le plus sonore, le plus éclatant, le plus largement humain de tout le théâtre scandinave. L'auteur ne fut jamais qu'un lyrique, aux temps lointains de sa jeunesse comme aux jours austères de l'âge mur ; il avait pour guide à travers la vie un cœur aimant, souffrant, vibrant à toutes les douleurs, à toutes les passions dont la clameur emplit l'espace. Et c'est pourquoi *Leonarda* est sortie si belle de son cerveau, pourquoi il nous semble qu'il est tombé sur elle un rayon de la grâce latine, pourquoi nous la voyons marcher dans l'auréole des demi-dieux et pourquoi elle est sublime à force d'héroïsme, sainte à force de dévouement ⁽³⁶⁵⁾.

«...Léonarda a la foi dans la vie », elle puise dans sa « passion magnifique... et elle y trouve... la Charité » ⁽³⁶⁶⁾. Le critique convient que les autres caractères, « l'évêque, la bonne vieille grand'mère dont la naïveté malicieuse a tant de saveur... et Hagbart, lui-même, qu'on ne peut s'empêcher de trouver un peu lâche, un peu cruel, pâlissent auprès de Léonarda. Seule Agât se détache vigoureusement, clairement sur le fond de ce tableau mouvant, que domine, noire et muette, l'implacable Destinée. Elle est sœur de ces vierges nerveuses qu'a créées le génie compatissant de notre cher Dumas, elle vit d'une vie cérébrale émouvante, et pourtant l'inflexibilité de son énergie est tempérée, amollie par les

(364) *Revue encyclopédique*, 15 juin 1894, p. 192-193

(365) Bigeon : préface de *Léonarda*, p. VII-VIII.

(366) *Ibid.*, p. IX-X.

inconstances exquises de son cœur... elle a senti tomber sur elle la griffe de la Fatalité. Quand on écarte, l'un après l'autre, les voiles transparents qui couvrent son âme, on y trouve une seule chose, qui vaut tout un monde, l'amour » ⁽³⁶⁷⁾.

Ernest Tissot n'est pas loin de partager son avis. « *Léonarda*, quatre actes, extrêmement dramatiques, avec un rôle de femme, extraordinaire de beauté et de passion ». Il ajoute : « Ainsi que l'a écrit M. Brandes, l'idée de la pièce c'est l'idée de tolérance dans les mœurs, ...cette idée que, dans sa jeunesse, Björnson repoussait si fort » ⁽³⁶⁸⁾. Le critique de Genève attire notre attention sur un fait curieux : «...la philosophie de Björnson le révolutionnaire, l'émancipation de sa patrie, presque de Björnson le socialiste, mais aussi de Björnson l'observateur patient, le penseur intègre, l'artiste indépendant, est une philosophie d'harmonie, d'apaisement » ⁽³⁶⁹⁾.

Il nous reste à traiter le seul drame de Björnson qui ait ému le public français, son chef-d'œuvre, *Au-dessus des forces humaines* ⁽³⁷⁰⁾ dont la première partie fut jouée en 1894 ⁽³⁷¹⁾. A cette première représentation, les opinions furent assez partagées et sur la signification de l'œuvre et sur son succès. C'est plutôt en 1897, après avoir vu jouer le drame entier, que l'on reconnut le génie de Björnson.

Jules Lemaître a parlé à plusieurs reprises de l'impression de « déjà vu », que donnent les drames scandinaves, qui ont pourtant un accent « entièrement nouveau. C'est qu'ils sont toujours et quand même « religieux » et que nous ne le sommes plus guère que par curiosité ou par artifice » ⁽³⁷²⁾. Il continue :

M. Björnson, converti à Taine, suivit, voilà dix ou douze ans, les cours de Charcot à la Salpêtrière. D'où le drame : *Au-dessus des forces humaines*, qui passe pour son chef-d'œuvre.

C'est une pièce infiniment curieuse, et dont tout le dernier acte m'a semblé admirable.

(367) *Ibid.*, p. XII.

(368) *Le Drame norvégien*, p. 189.

(369) *Ibid.*, p. 207.

(370) On a traduit le titre de différentes façons : *Trop hautes visées* (Tissot), *Au-dessus des forces humaines* (Prozor), *Au delà des forces* (Monnier).

(371) Théâtre de l'Œuvre, 13 févr. 1894.

(372) *Impressions de théâtre*, vol. 8, p. 118.

Elle offre cette particularité d'être ironique dans sa « moralité » et profondément émouvante dans son développement. La pensée est impie et le drame est pieux. C'est un thème positiviste traité par un esprit ardemment mystique. La négation du surnaturel est dans la conclusion ; mais l'angoisse du surnaturel est répandue dans tout le reste. Le sujet de la pièce est d'une nouveauté ingénue, et qui nous débarbouille des banalités de nos guignols. Il ne s'agit point ici de la sempiternelle histoire de l'adultère ou de l'argent, ni même d'un cas de conscience ou de la recherche humaine d'une règle de vie. Ce n'est, à aucun degré, œuvre parisienne et digestive, à voir après un fort dîner. Il faut écouter cela d'un esprit sérieux, consentir à un peu d'effort. Mais enfin je ne vois pas pourquoi les drames de la conscience religieuse ne seraient pas aussi tragiques et aussi féconds en émotions que, par exemple, les drames de la vie conjugale.... (373)

« On demande un miracle, un vrai miracle », tel pourrait être le sous-titre de la pièce de Bioernson. [Et]..... l'énorme avalanche se détourne brusquement... Miracle ? On ne saura jamais. En même temps, Clara s'endort... Miracle ? Mais Charcot et Richet vous diront que la commotion éprouvée par la malade peut expliquer ce sommeil subit..... (374)

Le critique décrit la scène où le pasteur Bratt demande, lui aussi, son miracle. « Ses discours expriment une détresse infinie ; son ardeur anxieuse se communique peu à peu aux froids clergymen ; et tous, remués jusqu'aux entrailles, s'agenouillent et prient... Dieu va-t-il se manifester ? L'attente est étrangement tragique... (375)

Et la paralytique meurt après avoir marché vers son mari, qui lui aussi meurt. Encore une fois la science par MM. Charcot et Richet et Bernheim explique le miracle. Lemaître continue :

...D'ailleurs, ne fût-il pas tiré au clair par ces savants hommes, ce miracle deux fois meurtrier resterait douteux... Exiger un miracle pour croire, c'est, comme j'ai dit, ne plus croire ; et, d'autre part, un miracle, même dûment constaté, ne déterminera à croire que ceux qui croyaient déjà. Car nous ne savons jamais si nous sommes en présence du « surnaturel », ou,

(373) *Ibid.*, p. 119-120.

(374) *Ibid.*, p. 121-122.

(375) *Ibid.*, p. 122.

simplement de l'inconnu..... Oh ! l'affreuse ironie de ce mélancolique dénouement !

En somme, la pièce de Björnson est traversée des plus beaux cris que puisse faire entendre le besoin de la certitude exaspéré jusqu'à la douleur ⁽³⁷⁶⁾.

A propos de la « foi fondée sur le miracle », Pierre Veber se range à l'avis de Jules Lemaître. Il écrit dans *la Revue blanche* :

Nous ne connaissons de Björnson que *la Faillite* où nous retrouvons, traduites en norvégien, puis en belge, des idées françaises. *Au-dessus des forces humaines*, drame en deux tableaux, représenté au Théâtre de l'Œuvre, nous permet d'apprécier plus justement le dramatisse que l'on oppose à Ibsen. La théorie de la foi fondée sur l'authenticité du miracle semble assez discutable, surtout chez les protestants ; pourquoi demandent-ils un « signe », s'ils ne croient pas et s'ils sont prêts à interpréter scientifiquement le miracle ? Toutefois, on ne saurait discuter d'une œuvre dramatique sur un terrain de logique ; il suffit qu'elle émeuve. Or, le drame de Björnson a surpris le public le moins préparé aux discussions de dogme dont l'action est embarrassée ; lorsque le pasteur Bratt vient confesser son doute et implorer le miracle, lorsque Sang expire près du corps de sa femme, nulle pensée de raillerie ne gâte l'émotion du spectateur. Notre indifférence actuelle ne nous a pas empêchés de nous intéresser à la tragédie du Doute initial ⁽³⁷⁷⁾.

Henry Fèvre a compris ce drame d'une façon différente :

M. Björnson, célèbre dans son pays, ne nous est connu jusqu'ici que par deux pièces *la Faillite*..... et *Au-dessus des forces humaines*..... La première offre des qualités de facture qui la font ressembler beaucoup à nos pièces françaises... La seconde pièce est bizarre, mais elle l'est trop ; elle présente un caractère de mysticité si voulu, si grossier en quelque sorte (il s'agit de nous amener à croire à la réalité des miracles en en faisant exécuter sous nos yeux par les machinistes), qu'elle ne peut avoir, à notre avis, aucune autorité. Il y a cependant une scène de consultation de ministres protestants, observée et humoristique, qui est vraiment curieuse ⁽³⁷⁸⁾.

(376) *Ibid.*, p. 123.

(377) *La Revue blanche*, mars 1894, p. 268.

(378) *Le Théâtre étranger et M. Strinberg* [sic] à Paris (*Le Monde moderne*, juill. 1895, p. 60-61).

On ne trouve dans le *Figaro* aucun commentaire d'Henry Fouquier sur cette pièce. Par contre, un compte rendu détaillé parut dans la *Revue Encyclopédique* : si, d'une part, « pour saisir toute l'éloquence de l'œuvre il n'est pas indifférent de se reporter à son berceau, à cette terre où le scrupule religieux peut être si pressant encore qu'il mène souvent à la folie mystique, ce serait pourtant méconnaître son réel intérêt que de le vouloir si étroitement localiser ». Car « le problème du doute et de la foi » est « de tous les temps, de tous les pays, de toutes les confessions ». C'est surtout le cri de détresse de Bratt qui émut le critique, M. Raoul Sertat : « Ce cri est si terrible, dit-il, qu'il nous glace jusqu'aux moelles. Ici M. Björnson a déployé toutes ses précieuses qualités d'orateur, et la scène est vraiment d'une beauté sans pareille quand, à cette voix affolée où sonnent si douloureusement les derniers accents de foi qui se brise, les autres pasteurs » répondent en implorant, eux aussi, un miracle. Et le pasteur Sang, épuisé, « meurt pour avoir voulu l'impossible ».

En somme, « le drame... a produit le plus saisissant effet, et le second acte en fut jugé admirable par ceux mêmes qui d'ordinaire se déclarent le moins accessibles au génie des littératures étrangères — par des avérés *protectionnistes* » (379).

Sarcey reste pourtant réfractaire au génie du Nord : « Entre nous, dit-il, ce pasteur [Bratt], qui ne veut croire qu'après avoir vu, de ses yeux vu, un miracle, me fait l'effet d'un maître sot. Mais si vous saviez de quel ton d'exaltation religieuse il débite ces sornettes » (380). Le critique ne prend pas plus au sérieux les enfants de Sang :

.....Les enfants sont toujours dans la joie ; mais ils s'interrogent avec tremblement :

— As-tu la foi, la vraie foi ?

— Non, je n'ai pas la foi. Et toi, as-tu la foi ?

— Non, je n'ai pas la foi.

Ils n'ont pas la foi... Le jeune homme est en manche de chemise. Il doit y avoir du symbole là-dessous : s'il s'agissait d'un drame français, je m'inquiéteraïs de savoir comment ce Nor-

(379) *Revue encyclopédique*, 1894, p. 68.

(380) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 382.

végien a égaré en même temps sa foi et sa redingote. Mais c'est une œuvre scandinave, je m'incline..... (381)

Vous n'imaginez pas le délire de la salle après le rideau tombé. C'étaient des cris d'extase et des pâmoisons dont vous n'avez pas idée.

— Oh ! ma chère, je ne respirais plus ! disait une dame à côté de moi.

— Et moi, je me sentais oppressée à mourir.

Un jeune homme passant derrière moi dans le couloir, me dit :

— Eh ! bien, monsieur Sarcey, j'espère qu'on ne parlera plus de *Polyeucte* maintenant..... (382)

Cette dernière observation montre nettement ce qui, dans l'attitude des jeunes, agaçait le plus le vieux champion de la tradition française.

Donc, en 1894, les deux camps adversaires étaient encore en présence. Avant de suivre plus loin la fortune de Björnson en France, nous tâcherons d'indiquer les causes de l'hostilité qui se manifestait au sujet du théâtre scandinave.

Nous avons déjà signalé cette espèce de rythme, de mouvement de bascule, dont parle M. Lanson. Avant 1880, le public français se désintéressait pour ainsi dire complètement des littératures exotiques ; cependant, en quelques années, certains groupes en étaient arrivés à montrer de l'enthousiasme pour ce qui venait de l'étranger. Mais en 1889 Paul Ginisty constate une réaction contre l'engouement régnant pour les romans russes. Certaines œuvres ayant apporté une déception, n'ayant pas causé l'impression d'« extraordinaire » à laquelle on s'attendait, il paraissait « de bon goût de traiter Tolstoï de vieux radoteur », et de nier « l'originalité, la saveur, le véritable « nouveau » des écrivains russes ». D'autre part, des romanciers français qu'on ne lisait pas crièrent « à l'injustice quand la critique » s'occupait d'œuvres étrangères ; on l'aurait presque accusée « du crime de lèse-patriotisme » (383).

En face du théâtre scandinave envahissant, un contre-courant analogue se manifesta vers 1894. D'après Maurice Le Blond, le symbolisme, « résultat d'une exaltation trop abso-

(381) *Ibid.*, p. 381.

(382) *Ibid.*, p. 383.

(383) *L'Année littéraire*, 1889, p. 54.

lue de l'individu », avait déterminé « une crise de cosmopolitisme sans précédent ; les Lettres s'engouaient de la peinture préraphaélite, du théâtre scandinave,... de la musique wagnérienne, alors que les principaux représentants de la tradition française... se trouvaient méconnus ou délaissés ». Selon les adeptes de ce mouvement, les liens qui unissaient l'individu « à sa race, à son sol, à son temps, à son pays... devaient être... abolis. Fatalement, leur art devait... aboutir à l'anarchie intellectuelle ». Une nouvelle école littéraire, les naturistes, prétendait au contraire « que l'individu n'est rien s'il n'est avant tout un homme de son temps rattaché à sa race... » ⁽³⁸⁴⁾.

Certains événements politiques comme les attentats anarchistes de 1893 et 1894 et l'affaire Dreyfus ont contribué à éveiller cet esprit nationaliste, auquel on peut attribuer l'hostilité croissante à l'égard du théâtre scandinave. Tantôt on le repoussait à cause de son exotisme, dont on redoutait l'influence néfaste ; tantôt on lui reprochait de ne rien apporter de nouveau. Certains l'accusaient d'usurper la place des auteurs français. Nous relevons, par exemple, dans le feuilleton de Sarcey consacré à *Hedda Gabler* : « J'espère qu'Ibsen est liquidé cette fois et que l'on s'adressera, si l'on veut des œuvres nouvelles, aux jeunes gens nés en France, qui frappent à la porte des théâtres sans pouvoir se les faire ouvrir » ⁽³⁸⁵⁾. Le vieux critique qui incarne pour ainsi dire la résistance au théâtre exotique, termine ainsi un de ses articles :

Seigneur, préservez-moi, préservez ceux que j'aime,
Confrères, bons bourgeois et symbolistes même
Dans la nuit triomphante

de la littérature exotique, du théâtre de Maeterlinck, le Shakespeare belge, de Henrik Ibsen, le Shakespeare norvégien et si j'osais, j'ajouterais : Préservez-moi, sur notre scène, de Shakespeare lui-même ! ⁽³⁸⁶⁾

On retrouve chez Edmond de Goncourt dans la préface de *A bas le progrès* ⁽³⁸⁷⁾ le même parti-pris, la même idée que le

(384) Maurice Le Blond : *Les Ecoles littéraires (Vingt-cinq Ans de littérature française. Tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920*, par Eugène Montfort, t. II, p. 203-204).

(385) *Le Temps*, 21 déc. 1891.

(386) Cité dans *Ibsen* de Colleville et Zepelin, p. 124.

(387) Pièce jouée au Théâtre-Libre en 1893.

« se donne vraiment trop beau jeu en accusant l'épaisse niaiserie et la servilité routinière... de tous ceux qui n'admireront pas Ibsen au même degré que lui ». Et le public déconcerté par ces nouveautés, « M. Ehrhard l'appelle un public de ruminants ; il y avait, je crois, autre chose à dire » ⁽³⁹⁴⁾.

Jules Lemaître consacra également un article à l'ouvrage d'Auguste Ehrhard qu'il qualifia de « panégyrique » : « Ibsen est certainement l'écrivain étranger qui a fait le plus de bruit chez nous depuis Tolstoï, dit-il,... on va le jouer à l'Odéon ⁽³⁹⁵⁾. ...Une petite Revue ne me laissait point ignorer, dernièrement, que j'étais incapable de comprendre quoi que ce soit à sa philosophie, à sa morale et à son esthétique ». En outre « un bon ibsénien français estime que les *Effrontés* ou les *Lionnes pauvres* sont l'œuvre d'un notaire extrêmement borné... M. Auguste Ehrhard [*sic*]... n'a pas eu le courage de louer Ibsen sans dire leur fait à Augier et à Labiche « dont le talent même a été néfaste au théâtre », et sans être désagréable à M. Sarcey, « un des hommes qui ont nui le plus au progrès du théâtre contemporain » ».

Ensuite le critique des *Débats* revient à la théorie qui lui est chère entre toutes : ce qui est admirable en Ibsen, ce n'est pas les idées, — on les retrouve dans les œuvres de George Sand et de Jean-Jacques Rousseau, — mais « c'est l'accent qu'il leur communique » ⁽³⁹⁶⁾. En 1894 il développe ce thème dans son article renommé *De l'Influence récente des littératures du Nord* ⁽³⁹⁷⁾. Après y avoir résumé les idées que nous avons déjà signalées dans ses comptes rendus, notamment que la plupart « des drames d'Ibsen sont... des histoires de révolte et d'affranchissement » où le dramaturge prêche « l'amour de la vérité et la haine du mensonge », Lemaître continue : « Or, tout ce que je viens de dire... n'est-ce pas précisément la substance des premiers romans de George Sand ? » Quant à

(394) Pellissier, *Critique sur Henrik Ibsen et le théâtre contemporain* (*Revue encyclopédique*, 1892, p. 1347).

(395) On y avait reçu *Maison de Poupée* dans l'héritage de Porel, mais les directeurs qui lui succédèrent, MM. Marck et Desbeaux, « ont proscrit le théâtre étranger de leur programme », écrit Louis Noël dans la *Revue d'art dramatique*, 15 août 1892, p. 244.

(396) *Journal des Débats*, 25 août 1892.

(397) *Revue des Deux Mondes*, 15 déc. 1894 et les *Contemporains*, 6^e série.

« Indiana, c'est déjà Nora... et Lélia, c'est déjà Hedda Gabler... Et *la Dame de la mer*, c'est *Jacques*, sauf le dénouement...

Que si Henri Ibsen n'était déjà pas tout entier, quant aux idées, dans George Sand, c'est donc dans le théâtre de Dumas fils, — antérieur, ne l'oubliez pas, à celui de l'écrivain norvégien, — que nous achèverions de le trouver » (398) (399).

Dès lors, cette idée a fait école. Dans une conversation avec Goncourt en 1894, Zola affirme qu'Ibsen est « engendré par le romantisme français » (400). En 1897 il développe un peu son idée : « Les œuvres scandinaves récemment introduites en France sont nées sous l'influence des idées françaises, romantiques et naturalistes » (401). Faguet est du même avis : « Que M. Ibsen lise demain George Sand, et je serais bien étonné s'il ne dit pas : « Mon Dieu ! Combien cette femme-là m'a volé d'idées et même de types » » (402).

Il paraît qu'Ibsen a déclaré à Brandes qu'il n'a pas lu un seul livre de George Sand (403). Mais, comme le remarque Emile Faguet, cela ne prouve pas qu'il n'en ait pas connu l'esprit : « Le romantisme français et en particulier George Sand ont créé un état d'esprit européen que subissent à cette heure même ceux qui n'ont pas lu un mot de nos romantiques » (404).

Après avoir constaté que « George Sand a représenté l'individualisme plus particulièrement féminin », il ajoute que les femmes ibséniennees « sont des féministes, moins déclamatoires (ici M. Brandes a raison), mais aussi violemment insurrectionnelles que celles de George Sand » (405).

D'autre part, M. Paul Desjardins signale que la révolte d'Indiana et de Valentine « c'est la revendication des droits de la passion ; [et] chez Ibsen, il n'y a pas de passion... » (406)

(398) *Les Contemporains*, 6^e série, p. 234-238.

(399) Nous citons le commentaire spirituel de Brandes à ce propos : « Il est clair que nous le trouverons là, en cherchant suffisamment ; il faut bien que Ibsen soit quelque part. Cherchez, et vous trouverez ». (*Cosmopolis*, janv. 1897, p. 122).

(400) *Journal des Goncourt*, vol. IX, p. 225.

(401) *La Revue blanche*, 15 févr., p. 166.

(402) *Journal des Débats*, 11 janv. 1897.

(403) *Henrik Ibsen en France* (*Cosmopolis*, janv. 1897, p. 123).

(404) *Journal des Débats*, 11 janv. 1897.

(405) *Ibid.*

(406) *Revue d'art dramatique*, juin 1890, p. 349.

théâtre français doit se servir uniquement de modèles indigènes :

En cette heure d'engouement de la France pour la littérature étrangère, cette idolâtrie des jeunes écrivains dramatiques pour le théâtre scandinave, dans cette disposition des esprits contemporains à se montrer les domestiques littéraires de Tolstoï et d'Ibsen, — d'écrivains dont je suis loin de contester le mérite, mais dont les qualités me semblent ne pouvoir être acclimatées sous le degré de latitude où nous vivons, — j'ai tenté de réagir et de faire dans une pièce qui sera suivie d'autres... une œuvre dramatique ayant les qualités françaises : la clarté, l'esprit, l'ironie, selon l'expression de Tourgueneff, l'ironie blagueuse de cette fin de siècle, et peut-être de cette fin du monde.

Oui, j'ai la conviction qu'il faut laisser le brouillard slave aux cervelles russes et norvégiennes, et ne pas vouloir le faire entrer de force dans nos lucides cervelles ; oui, je crois qu'en sa malade transplantation ce brouillard n'est appelé qu'à produire de maladroits plagiats.

Et, mon Dieu, s'il faut absolument à notre théâtre moderne un inspirateur, ce n'est ni à Tolstoï, ni à Ibsen que la pensée française doit aller, mais bien à..... Beaumarchais ⁽³⁸⁸⁾.

Les « adeptes » qui avaient acclamé en Ibsen l'individualiste et l'anarchiste, par ce fait même, l'ont rendu plus ou moins suspect ; mais c'est surtout par excès de zèle, en exaltant les auteurs scandinaves au détriment des écrivains français, qu'ils ont nui à la cause des littératures du Nord.

Henry Bordeaux affirme dans un article sur Ibsen qu'Eschyle, Shakespeare et Tolstoï « nous ont seuls donné de pareilles sensations et ont seuls attesté un identique pouvoir de visionnaire et de créateur » ⁽³⁸⁹⁾.

Ernest Tissot signale le fait que M. Ehrhard commence par déclarer Ibsen « l'heureux rival » de Scribe, d'Augier, de Dumas, de Zola et finit par le rapprocher de Sophocle :

S'il savait les préventions, préventions que le temps n'a pas toutes dissipées, que son livre contribua à répandre ! La mauvaise humeur dont Edouard Pailleron témoigna dans maintes occasions publiques, telles que séances de l'Institut, à ce qu'il appelait d'un mot de vaudevilliste « la littérature scandinave ou batave », n'eut pas d'autre origine. Je le sais pertinemment.

(388) Cité dans « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre d'Antoine, p. 287.

(389) *Réalisme et symbolisme* (*Mercure de France*, sept. 1894, p. 66).

Ce fut au point que l'Académie française étant disposée à couronner l'ouvrage que celui qui écrit ces lignes venait, bon troisième, de consacrer au *Drame norvégien*, l'auteur du *Monde où l'on s'ennuie* prétendit, quoique n'étant point rapporteur, parcourir auparavant le volume. Il ne donna son approbation que lorsqu'il se fut assuré que l'étude du théâtre d'Ibsen ne servait point de prétexte à « faire la leçon avec autant d'injustice que de sottise », — ce sont ses propres paroles, — à ses collègues en Thespis..... Les écarts de plume de M. Ehrhard sont de ceux qui perdent une cause ⁽³⁹⁰⁾.

Il est intéressant de noter que dans *le Drame norvégien*, M. Tissot a soigneusement évité de faire des comparaisons blessantes : « Il me semble qu'Ibsen n'est ni inférieur ni supérieur à Scribe, Augier ou Dumas, qu'il est *autre* tout simplement » ⁽³⁹¹⁾.

Citons quelques paroles de Pailleron lues à l'Académie à propos de Labiche lors du Prix de vertu : « Aujourd'hui, en France, un auteur n'ose plus être Français. C'est démodé, presque ridicule. En même temps que le respect de nos gloires, nous perdons le sentiment de nos valeurs natives. *Nous méprisons nos congénères, nous n'admirons que les étrangers*. C'est chez eux que nous allons chercher nos maîtres. Mauvais signe. *L'anarchie gagne du terrain*. Notre littérature et notre art ont leurs « sans-patrie ». Nous nous dénationalisons nous-mêmes à plaisir ». De l'étranger on nous apporte des « élucubrations vagues et mornes... » ⁽³⁹²⁾.

L. Vanny, qui a rapporté ces paroles, ne saisit pas « le rapport évident qui doit exister entre un *vaudeville* de Labiche et un *drame* d'Ibsen ». Il pense que « M. Pailleron voudrait qu'on le protège un peu... [qu']il n'est pas sans deviner là des concurrences ruineuses » ⁽³⁹³⁾.

D'après Georges Pellissier, M. Ehrhard, en présentant Ibsen « comme un modèle à suivre dans sa conception de l'art théâtral » ne tient pas assez compte du « tempérament héréditaire » et « des exigences » du génie français. Puis M. Ehrhard

(390) *Petite Histoire du courant ibsénien en France* (La Quinzaine, 1^{er} juill. 1901, p. 4-5).

(391) *Le Drame norvégien*, p. 4.

(392) Cité dans *Notes dramatiques de M. Pailleron à Henrik Ibsen*, par L. Vanny (*L'Idée libre*, janv. 1895, p. 41).

(393) *Ibid.*, p. 42.

M. Victor Basch a très bien résumé la polémique au sujet d'Ibsen et de George Sand. Il partage l'avis de M. Paul Desjardins, de Brandes, d'Henry Fouquier et d'autres : non seulement « la révolte contre le présent s'est exprimée chez les deux écrivains de façon très différente » ⁽⁴⁰⁷⁾, mais « les femmes d'Ibsen sont toutes des intellectuelles, des moralistes, des métaphysiciennes, et non pas des créatures de chair et de sang, faites pour l'amour comme les femmes de George Sand » ⁽⁴⁰⁸⁾. Enfin, le critique convient « que l'idéal de vie de George Sand » peut paraître « plus large, plus humain, plus proche de nous », mais « entre cet idéal et celui d'Ibsen, il n'y a rien de commun » ⁽⁴⁰⁹⁾.

A propos de Dumas fils, Ibsen a fait une déclaration non moins catégorique au critique danois : « Pour la forme dramatique, je ne dois absolument rien à Alexandre Dumas, — si ce n'est qu'en lisant ses pièces de théâtre, j'ai appris à éviter des fautes et des bévues assez sérieuses, dont il se rend quelquefois coupable » ⁽⁴¹⁰⁾. Brandes continue : « Personnellement je serais disposé à croire que les rapports d'Ibsen à Dumas... soient [*sic*] un peu plus compliqués. Mais son originalité serait-elle moindre s'il avait appris quelque chose d'un prédécesseur qui a fait époque dans l'histoire du drame moderne ? » Cependant, « il n'y a pas dans tous les drames d'Ibsen une idée qui puisse être rationnellement dérivée des pièces de Dumas, tandis que les sources de ces idées sont manifestes à tous ceux qui connaissent les littératures scandinaves » ⁽⁴¹¹⁾.

D'après Dauphin Meunier qui écrit dans *l'Idée libre*, on peut lire le théâtre de Dumas fils dans Ibsen : « Toutes les créatures artificielles de Dumas » on les y retrouve, « mais, retour de Norwège et combien épaissies, ne parlant plus qu'avec peine une langue désapprise, une langue élémentaire et fausse... » ⁽⁴¹²⁾

(407) *Ibsen et George Sand* (Cosmopolis, févr. 1898, p. 469).

(408) *Ibid.*, p. 488.

(409) *Ibid.*, p. 492.

(410) Cité dans *Henrik Ibsen en France* (Cosmopolis, janv. 1897, p. 123).

(411) *Ibid.*, p. 123.

(412) *Lettre à une abonnée du théâtre de l'Œuvre...* (*L'Idée libre*, mai 1895, p. 276).

Pour Melchior de Vogüé la ressemblance entre les deux dramaturges est plutôt dans les sujets qu'ils traitent que dans les personnages :

Ibsen grandit dans la faveur publique, écrit-il. Ce n'est point par l'intérêt scénique de ses drames ; nous y sommes réfractaires. Ce n'est point non plus qu'on puisse ranger ce révolté parmi les combattants du bon combat. Il proteste contre la forme de notre monde, il cherche une vérité supérieure aux apparences ; cela suffit, on l'écoute avec ravissement, comme on écouterait quiconque sonnera le glas des erreurs mortes..... Nous oublions trop que nous avons depuis longtemps notre Ibsen, ou du moins un sonneur de glas de la même paroisse ; depuis la *Question d'argent* et le *Fils naturel* voici plus de trente ans qu'il retourne le cadavre social. Avant de le rejoindre, ce précurseur, on croyait que le secret de sa force était dans son habileté, dans sa verve amusante ; d'autres ont eu de l'habileté et de la verve, qui ne vivent plus ; on l'a rattrapé, on commence à comprendre que ce secret gît dans sa perpétuelle inquiétude morale ⁽⁴¹³⁾.

Gustave Larroumet cherche en vain l'idée maîtresse dans l'œuvre du dramaturge norvégien :

Ce qu'Ibsen possède à un degré unique,... c'est l'incohérence morale. Il est successivement ou à la fois pour et contre la société, le mariage, la vérité, le mensonge... Qui voudrait l'accepter pour guide moral se mettrait dans un cruel embarras et une tête de force moyenne y risquerait la folie ⁽⁴¹⁴⁾ ⁽⁴¹⁵⁾.

Si Larroumet juge sévèrement le penseur, il se montre plus bienveillant pour le dramatisante :

Ibsen peut être traînant et maladroit ; il peut, quoi qu'il en pense, reproduire de vieilles idées, de vieux types et de vieilles formes ; il n'est jamais banal ni médiocre ; il est souvent obs-

(413) *Les Cigognes* (*Revue des Deux Mondes*, 15 févr. 1892, p. 921-922).

(414) *Ibsen et l'Ibsénisme* (*Nouvelles Etudes de littérature et d'art*, 1894, p. 316).

(415) Larroumet prétend qu'Ibsen exprime ses idées personnelles par la bouche de ses personnages. Mais le maître nous assure que dans les *Revenants*, par exemple, il n'y a pas une seule réplique qui traduise l'opinion personnelle de l'auteur. « Mon intention, écrit-il, était de provoquer chez le public l'impression de faits empruntés à la vie réelle... On dit encore que l'œuvre prêchait le nihilisme. Nullement. Elle ne prêche rien. Elle renferme seulement l'avertissement que le nihilisme existe à l'état latent chez nous comme ailleurs... » (Ibsen — Lettre du 6 janv. 1882, écrite à Schandorph. Voir *Breve fra Henrik Ibsen*, par H. Koht og Elias, t. II, p. 102.)

cur, il n'est jamais ennuyeux. C'est que, chez lui, les qualités de forme emportent tout, et, par elles, il est un grand écrivain. Justesse et sobriété de la couleur, précision des termes et plénitude de la phrase, originalité dans l'emploi des mots les plus simples, il a tous les dons qui, au théâtre, font les maîtres ⁽⁴¹⁶⁾. Mais qu'on ne nous parle pas à son sujet de renouveler la forme et le fond de notre théâtre ⁽⁴¹⁷⁾... Au demeurant, moins adroite et moins logique, la facture d'Ibsen est sensiblement la même que chez nos auteurs dramatiques, durant la même période ⁽⁴¹⁸⁾.

La théorie de Jules Lemaître est reprise par Jules Case : « Le théâtre scandinave ne nous a initiés qu'à une sensibilité neuve, à des interprétations locales des problèmes contemporains ; l'essence de sa rébellion existait antérieurement dans notre art national. Nous la trouvons imprégnant *la Femme de Claude* et définie dans sa préface » ⁽⁴¹⁹⁾.

Léopold Lacour prétend cependant qu'il y a une différence entre les héroïnes de Dumas et celles d'Ibsen. Il voit en Césarine « un monstre » non « une révoltée » ; et la duchesse de Septmonds se révolte « contre son mari, « ce vibron », non pas contre le Mariage ». Chez Ibsen, au contraire, les révoltées du Mariage ce sont des anarchistes — qu'elles se tuent, comme Hedda Gabler » ou qu'elles partent « seules et sans amour » comme Nora.

« Ah ! l'abîme, le voilà, entre Ibsen et Dumas ».

D'après Léopold Lacour, la seule « femme à l'Ibsen » dans le théâtre français, c'est Elisabeth de *La Révolte* de Villiers de l'Isle Adam ⁽⁴²⁰⁾. Les femmes ibsénienne sont des « chercheuses d'infini, aux sens morts,... au cœur glacé. — « Messalines du Rêve », selon l'heureuse expression de M. Henry Fouquier. — Elles sont bien les filles, celles-là, d'un pays de neige et de protestantisme » ⁽⁴²¹⁾.

Jules Lemaître attribue justement au protestantisme « l'accent nouveau, particulier, d'idées, de sentiments, d'imagina-

(416) *Ibsen et l'Ibsénisme* (Nouvelles Etudes de littérature et d'art, 1894, p. 318).

(417) *Ibid.*, p. 318.

(418) *Ibid.*, p. 315.

(419) Cité dans *Dumas et Ibsen* (*La Revue de Paris*, oct. 1894, p. 886).

(420) *Ibid.*, p. 886-887.

(421) *Ibid.*, p. 892.

tions qui ne nous étaient point inconnus » ⁽⁴²²⁾. Il ajoute : « Les livres d'Eliot et d'Ibsen demeurent, en dépit de l'émancipation intellectuelle de ces écrivains, des livres protestants » ⁽⁴²³⁾.

André Hallays ne partage pas son opinion sur « les idées générales » qui seraient « d'origine française » malgré leur « accent nouveau ».

« Cette thèse, dit-il, a le grand avantage de flatter le chauvinisme. J'ajoute qu'elle me paraît contenir une part de vérité » ⁽⁴²⁴⁾. Pourtant il est « vain de chercher l'origine des idées », elles « ne sont ni anglaises, ni allemandes, ni françaises, ni slaves, ni latines... Une seule chose importe dans une œuvre humaine, c'est que l'auteur y a mis de sa sensibilité propre, c'est son caractère individuel. M. Lemaître a reconnu et démontré avec beaucoup de finesse que l'*accent* d'Eliot n'était pas celui de Sand. Seulement il semble trouver cette différence de peu d'importance ; et je la crois capitale. Imiter l'*accent* d'un écrivain même si l'on développe des idées différentes, c'est faire un pastiche. S'inspirer des idées d'autrui, mais en trouvant un *accent* nouveau, c'est vraiment créer » ⁽⁴²⁵⁾.

Lemaître termine ainsi son article : « En attendant, dépêchez-vous d'aimer ces écrivains des neiges et du brouillard ; aimez-les pendant qu'on les aime, et qu'on y croit, et qu'ils peuvent encore agir sur vous — comme il faut se servir des remèdes à la mode pendant qu'ils guérissent. Car il se pourrait qu'une réaction du génie latin fût proche » ⁽⁴²⁶⁾. Au fond, l'enthousiasme avec lequel certains accueillirent les littératures du Nord déplut au critique, « car préférer décidément et systématiquement les œuvres étrangères, ce serait les préférer à cause de ce qu'il y a en elles ou d'inassimilable à notre propre génie, ou de vague, d'indéfini, d'informe et, au bout du compte, d'inférieur à ce génie même. Et alors, quelle humilité ! ou quelle duperie ! » ⁽⁴²⁷⁾

(422) *Les Contemporains*, 6^e série, p. 257.

(423) *Ibid.*, p. 263.

(424) *De l'Influence des littératures étrangères* (*La Revue de Paris*, 15 févr. 1895, p. 884).

(425) *Ibid.*, p. 885-886.

(426) *Les Contemporains*, 6^e série, p. 270.

(427) *Ibid.*, p. 267.

D'autre part, Lemaître reconnaît que « ces étrangers nous ont rendu service. Nous avons accueilli leur idéalisme par dégoût ou par lassitude du naturalisme ; et il est vrai qu'ils nous ont induits à mettre plus d'exactitude et de sincérité dans l'expression d'idées et de sentiments qui nous furent jadis familiers, à préciser notre romantisme en même temps que notre réalisme s'attendrissait » (428).

Il redoute pourtant « que la caractéristique de nos esprits ne finisse par s'atténuer ; qu'à force d'être européen, notre génie (429) ne devienne enfin moins français » (430).

Gaston Pâris soutient un point de vue contraire :

S'enfermer dans ses frontières, surtout à une époque intellectuellement aussi vivante et féconde que la nôtre, c'est pour une littérature, se condamner à se rabougrir et à s'étioler ; aussi, c'est prouver sa jeunesse et sa force vitale, c'est s'assurer un avenir de renouvellement et d'action au dehors que de connaître et de comprendre tout ce qui se fait de grand, de beau, de neuf en dehors de ses frontières, de s'en servir sans l'imiter, de l'assimiler, de le transformer suivant sa nature propre, de conserver sa personnalité en l'élargissant, et d'être ainsi toujours la même et toujours changeante, toujours nationale et toujours européenne (431).

Ferdinand Brunetière convient que « *les Revenants* ou *Maison de Poupée*, qui n'ont pas autrement étonné les spectateurs de l'*Etrangère* ou de la *Femme de Claude*, avaient de quoi scandaliser les admirateurs de Labiche... Mais de se porter après cela pour les champions « de l'esprit français » ou les défenseurs de « la tradition nationale », c'est ce qu'on ne saurait permettre ! » (432)

Le critique estime, au contraire, que le grand mérite des littératures du Nord, c'est d'avoir ramené la littérature française à sa vraie tradition.

(428) *Ibid.*, p. 266.

(429) André Hallays signale que « l'esprit français » et « le génie national » se prêtent à des interprétations très diverses (*La Revue de Paris*, 15 févr. 1895, p. 881).

(430) *Les Contemporains*, 6^e série, p. 267.

(431) Cité dans *Bjørnsterne Bjørnson*, par Maurice de Bigault (*Portraits d'Hier*, n° 33, 15 juill. 1910, p. 92).

(432) *Le Cosmopolitisme et la littérature nationale* (écrit en 1895) (*Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 6^e série, p. 299).

Comment sont écrits les romans de Tolstoï et les drames d'Ibsen ? Je l'ignore. Mais, au travers d'une traduction, quand on les a vus produire autant ou plus d'effet, soulever autant d'émotion, exercer autant d'influence que dans leur langue originale, il a bien fallu convenir que le secret du style n'était pas où l'avait cru voir et où l'avait mis la rhétorique romantique. Il a fallu convenir aussi que l'art n'avait pas son objet ou sa fin en lui-même, et, qu'au moins dans la mesure où le roman et le drame sont une imitation de la vie, les séparer de la vie, c'était leur enlever à eux-mêmes leur raison d'être. Mais si c'était bien ce qu'avaient enseigné nos classiques, au nom de quel patriotisme étroit repousserions-nous... la leçon ? (433)

Si Victor Hugo et George Sand se sont généralement inspirés d'eux seuls, « ce qui caractérise éminemment les chefs-d'œuvre récents des « littératures du Nord », c'est justement le peu de place que l'auteur y occupe dans son œuvre... On ne voit point passer la personne d'Ibsen dans *Maison de poupée*. Et qui dira que ce ne soit pas là l'une des raisons de leur succès ? On était fatigué des « confessions » des enfants du siècle... Et encore ici quel danger veut-on que coure l'« esprit français » à redevenir ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être ? » Car les classiques trouvaient aussi qu'il y avait « de l'« incivilité » à ne toujours parler que de soi ! » (434)

Et « s'il faut nécessairement alors qu'on en arrive à se préoccuper des questions sociales, qu'y a-t-il, encore et toujours, de plus classique et de plus français ?... Mais précisément dans « les littératures du Nord » le talent et le génie ne se sont employés depuis tantôt un demi-siècle qu'à soutenir des « thèses »... Si jamais pièce eut l'intention déclarée de prouver quelque chose, c'est le *Canard sauvage* (435).

Est-ce à dire maintenant que nous devons *tout* imiter des « littératures du Nord » ? Nous faire une « âme scandinave »... ou mettre à la scène des *Ruy Blas* norvégiens ? » Il y a « des vices de composition... ou un défaut de clarté qui ne sont que les défaillances personnelles du dramaturge... » Et le critique ajoute : « Nos jeunes gens se trompent... quand ils se croient très « septentrionaux » dès qu'ils sont inintelligibles. Mais, du

(433) *Ibid.*, p. 309.

(434) *Ibid.*, p. 310.

(435) *Ibid.*, p. 310-311.

Nord ou du Midi, romanciers, auteurs dramatiques ou poètes, quand ils nous apportent... des renseignements qui sont nouveaux de la nouveauté de leur observation personnelle ou de celle des mœurs qu'ils ont peintes, si nous refusions d'en tirer profit, de nous en enrichir nous-mêmes, nous, et le trésor commun de la littérature européenne, parce que la psychologie n'en est pas conforme à celle de l'auteur d'*Un Chapeau de paille d'Italie* ou même de *Gabrielle* et de la *Jeunesse*, c'est vraiment alors, je le répète en terminant, que nous serions infidèles à notre propre exemple » ⁽⁴³⁶⁾. En somme, « si les drames d'Ibsen, *Solness le constructeur* ou le *Canard sauvage*, nous surprennent encore d'abord, nous nous faisons promptement l'âme qu'il faut pour les entendre. Et, Norvégiens ou Russes, ni les uns ni les autres ne nous paraissent être d'une autre race que la nôtre » ⁽⁴³⁷⁾.

(436) *Ibid.*, p. 312-313.

(437) *Ibid.*, p. 290.

V. BATAILLE GAGNÉE

Sarcey écrit en 1896 : « Il semble pour le moment que la guerre soit suspendue ; il y a une trêve ; les combattants ne sont pas restés sur leurs positions ; ils se sont rapprochés ». Les dernières œuvres ⁽¹⁾ « ont été moins âprement défendues... Nous avons reconnu de bonne grâce que dans ce *Brand* d'ailleurs si décousu, si obscur, il y avait des traits de génie et deux scènes d'une incomparable beauté. On finira par s'entendre » ⁽²⁾.

Sauf dans quelques cas exceptionnels, il y aura dès 1896 une tendance à juger le drame scandinave non comme l'incarnation de tel mouvement politique ou littéraire, mais comme une œuvre d'art. On le qualifiera de classique. De plus, le fait que des œuvres de jeunesse comme les *Soutiens de la Société* et la *Comédie de l'Amour* (joués en 1896 et 1897) ont causé une déception, indique qu'on avait apprécié les meilleurs drames d'Ibsen.

Ainsi Romain Coolus s'exprime en ces termes dans *la Revue blanche* :

Il est vraiment regrettable que la représentation des *Soutiens de la Société* ait suivi de si loin les célèbres soirées du *Canard sauvage*, des *Revenants*, de *Rosmersholm* et de *Brand*. C'est presque un Ibsen inconnu qu'elle nous a révélé et que les admirations intransigeantes eussent préféré de ne pas découvrir, un Ibsen pas encore maître de sa forme, tout imprégné d'esthétique française et pratiquant l'art des préparations comme feu Dumas lui-même.

Il est fâcheux que l'on nous ait initiés à l'œuvre du maître pour ainsi dire à rebrousse-poil et dans le sens inverse du développement de son génie.....Fi ! un mélo ! ai-je oui dire.

(1) *Brand* et *le Petit Eyolf*.

(2) *Henrik Ibsen (Cosmopolis, juin 1896, p. 751)*.

Mon Dieu, oui, un mélo..... mais d'une portée morale et sociale à laquelle... ne nous ont guère habitués les mélos de Bouchardy, de Ferdinand Dugué..... (3)

Sarcey aussi trouve la pièce une « des moindres » d'Ibsen, bâtie comme celles d'Ennery, mais révélant une main moins adroite (4). « Heureusement, dit-il... elle se termine par un dénouement d'une belle conception et d'une exécution superbe » (5).

D'après Auguste Ehrhard, le fait qu'il « finit trop bien » (6) serait à peu près le seul défaut du drame. « Tout cela est trop beau ; on en pleurerait d'attendrissement » (7).

Lemaitre constate que « c'est de l'Ibsen déjà ancien, et ce n'est pas du meilleur ni du plus original... nous côtoyons le mélodrame ». Puis, il accuse Lugné Poë d'avoir porté « la main sur Ibsen », d'avoir changé le dénouement ; ayant jugé « cette fin trop claire, trop satisfaisante, trop cyniquement optimiste, pas assez ibsenienne » (8) (9).

Camille Mauclair signale également dans cette pièce « des inventions mélodramatiques qui ne touchent plus ; mais elle contient des morceaux supérieurs, et notamment tout un second acte qui vaut n'importe quel autre d'Ibsen » (10). Dans les œuvres comme celle-ci ou la *Comédie de l'Amour* on trouve « en germe tout l'Ibsen de l'*Ennemi du peuple*, de Nora ou de *Hedda Gabler*, mais en germe seulement, parmi bien des défauts » (11).

Ecrite en vers « taillés en diamant, d'une clarté lumineuse et d'une ironie incomparable » (12) la *Comédie de l'Amour* a forcément beaucoup perdu à être traduite en prose. Nous verrons par la critique de Camille Mauclair que les traduc-

(3) *La Revue blanche*, 15 juill. 1896, p. 89.

(4) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 362.

(5) *Ibid.*, p. 365.

(6) *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, p. 283.

(7) *Ibid.*, p. 285.

(8) *Journal des Débats*, 29 juin 1896.

(9) Le directeur de l'Œuvre nous a assuré qu'il a toujours scrupuleusement suivi le texte d'Ibsen, et que le seul dénouement qu'il ait changé est celui de *Maison de Poupée*, où il essaya trois ou quatre fois la variante dont nous avons parlé.

(10) *Revue encyclopédique*, 1896, p. 472.

(11) *Ibid.*, 1897, p. 532.

(12) Sigurd Høst : *Henrik Ibsen*, p. 64.

teurs n'ont pas réussi à reproduire le style de l'auteur : « Intéressante, inégale, d'une langue tour à tour belle et maniérée, romantique jusqu'à l'agacement et parfois nette de la netteté lumineuse des dialogues des *Revenants*, l'œuvre de jeunesse d'Ibsen a étonné, dérouté, touché le public » (13).

« Ce qui déplaît surtout dans cette pièce, écrit Catulle Mendès,... c'est qu'on ne saurait se rendre compte de l'intention initiale de l'auteur » (14). De plus elle est « dénuée de tout intérêt dramatique, puérile à force de philosophie romantique, et souvent ennuyeuse jusqu'à nous inspirer la crainte d'un bâillement qui ne finira jamais », mais on y voit rayonner « l'âme ardente d'un vrai poète » (15).

Pour Emile Faguet, la *Comédie de l'Amour* est une pièce « amusante, féroce-ment ironique et passablement maladroitte ». Elle « promettait un écrivain dramatique, un homme ayant le sens du comique, et un pamphlétaire antisocial assez virulent, quoique de peu de suite ». En outre, cette œuvre « nous enseigne qu'Ibsen est épuisé, qu'il n'y a plus de révélation à nous en faire. Il faut revenir aux chefs-d'œuvre d'Ibsen en y joignant *Borkmann* (16), que j'estime un chef-d'œuvre, et les rejouer pour les rendre « de répertoire », pour les rendre classiques... » (17).

Que certains préjugés subsisteront et que les polémiques avec Georg Brandes et avec Björnson ne manqueront pas d'influencer le ton de la critique, cela va sans dire. Ainsi le compte rendu de Jules Lemaître sur *Jean Gabriel Borkman* est également une réponse à l'article de Brandes :

Appliquons-nous à bien comprendre, car M. Georges Brandes nous guette. Mais en même temps gardons-nous bien de « chercher le symbole », puisque M. Brandes nous affirme qu'il n'y en a pas un seul dans tout le théâtre de M. Ibsen (18).

Seulement, que M. Brandes prenne garde ! Si ce canard, cette tueur de rats, ce capitaine et cette tour ne signifient pas quelque chose de plus que leur apparence extérieure, ils ne signifient donc rien du tout ; et c'est encore plus embarrassant. Et

(13) *Revue encyclopédique*, 1897, p. 533.

(14) *L'Art au théâtre*, vol. 3, p. 289.

(15) *Ibid.*, p. 290.

(16) Joué dans le salon de Mme Aubernon, 23-24 mars 1897.

(17) *Journal des Débats*, 28 juin 1897.

(18) *Impressions de théâtre*, vol. 10, p. 67.

puis, voyez-vous, ces symboles nous amusaient. C'est eux qui ont fait chez nous la réputation de M. Ibsen. Si on nous les ôte, ils lui manqueront bien. Et qui sait si l'insignifiance de *Jean-Gabriel Borkman* ne vient pas de ce que l'appareil symbolique s'y réduit à deux métaphores : « les esprits dormants de l'or » et le « froid » qui tue Borkman et qui figure le froid du cœur ? ⁽¹⁹⁾

[S'il faut considérer *Borkman* simplement comme] drame, il n'y en a pour ainsi dire point. Pas l'ombre de lutte, dans aucune de ces âmes, entre des sentiments contraires ; et pas l'ombre de progression dans la lutte que est engagée entre les personnages ⁽²⁰⁾.

Sans cet article de *Cosmopolis*, dit-il, *Jean-Gabriel Borkman* m'eût très probablement paru meilleur. J'aurais sans doute pu penser que M. Ibsen a écrit *Borkman*, après *Maison de poupée* et *Rosmersholm*, pour les mêmes raisons mélancoliquement humaines et de la même manière que Victor Hugo écrivit *L'Ane* ou Corneille *Suréna*. Mais j'aurais ajouté que le bonhomme Foldal est un délicieux visionnaire, qu'Ella Rentheim..... n'est point une sœur indigne des Mme Alving et des Rébecca, et que je n'ai pas su résister partout à ce charme de rêve et de mystère dont le génie d'Ibsen enveloppe jusqu'à ses plus faibles créations ⁽²¹⁾.

Henry Fouquier caractérise comme « tout à fait supérieure » la scène où Borkmann détruit les illusions de son ami Foldal. Ceci est d'une psychologie dramatique admirable, et la scène... a ce caractère de tragique dans le comique qui est peut-être la qualité maîtresse de M. Ibsen comme homme de théâtre ». Puis le critique explique l'intérêt que peuvent susciter les maniaques, si nombreux parmi les personnages d'Ibsen. D'habitude « ils affirment leur génie par des discours, mais se gardent bien de le montrer en actes. Ce qui fait que peu intéressants comme hommes sains, ils ne le deviennent que comme fous, se grandissant de façon factice en devenant obscurs, comme grandissent les formes entrevues dans le mensonge du brouillard... » Mais, au fond, la pièce est « une belle étude de l'orgueil ». Celui de Borkman lui a perdu son bonheur avec Ella. Il « est puni par son impuissance à l'action », par l'ingratitude de son fils, « et par l'orgueil féroce de sa femme ». Opposé à ces orgueils cruels, il y a « l'orgueil

(19) *Ibid.*, p. 82.

(20) *Ibid.*, p. 78.

(21) *Ibid.*, p. 86-87.

naïf et bon » de Foldal. En joignant « à cette triple étude, le type exquis d'Ella... et le sens d'un comique particulier,... il y a, symbolisme à part, de quoi constituer une œuvre d'intérêt et de prix.

Mais ceci est trop simple. Il fallait que les commentaires s'en mêlassent. Celui de M. le comte de Prozor a l'avantage d'être fort clair. Pour lui, Borkman est moins un orgueilleux qu'un ambitieux et son ambition a ceci de particulier qu'elle n'est pas égoïste, mais altruiste : il symbolise la puissance du mouvement industriel et scientifique. S'il succombe, il importe peu, car « personne n'est indispensable à l'humanité ». Et il succombe, non en punition de fautes, soit contre la morale sociale, soit contre la morale privée (Ella), mais parce qu'il n'a pas été le pur individualiste que doit être l'homme fort, et qu'au lieu d'être seul, il a eu un amour et un ami » (22).

Malgré l'article de Georg Brandes, le comte Prozor ne renoncera pas à voir des symboles dans ces œuvres, et de son côté, Sarcey continuera à se plaindre du manque de « préparations », de cette exposition lente, qui est une des caractéristiques du procédé dramatique ibsénien. D'autre part, le vieux critique convient que « M. Borckman peut parfaitement être aussi bien Français que Scandinave. Il est humain... » (23).

Et puis « ces divers caractères, qui ont sans doute le tour d'esprit exotique, mais dont les passions sont de tous les lieux et de tous les temps, ont été étudiés et rendus par Ibsen avec une merveilleuse puissance. Ils évoluent dans une action simple, facile à comprendre et à suivre, et que n'enveloppe jamais, à aucun instant, quoi qu'on dise, une ombre de mystère » (24). Il ajoute : « Le dernier acte est d'une grande allure » (15).

Quant à Catulle Mendès, il répète son mot « génie puéril » à propos de « ce drame que le désespoir de ne pouvoir nous l'assimiler totalement ne nous empêche pas d'admirer » (26).

Bernard-Derosne, au contraire, a « tout compris, absolument tout, des quatre actes de *Jean Gabriel Borkman*... C'est...

(22) *Figaro*, 12 nov. 1897.

(23) *Quarante Ans de théâtre*, vol. 8, p. 371.

(24) *Ibid.*, p. 373.

(25) *Ibid.*, p. 376.

(26) *L'Art au théâtre*, vol. 3, p. 425.

une œuvre tout à fait belle, peut-être un chef d'œuvre. En tout cas la plus admirable force dramatique soutient la pièce du commencement à la fin et l'intérêt passionnant qu'elle provoque est au premier chef un intérêt dramatique » (27).

Dans le théâtre contemporain Henry Bauer ne sait « rien de pareil » aux deux premiers actes de cette œuvre ; « c'est à la fois d'un charme sauvage, d'une originalité extraordinaire, d'une force égale (avec un accent de philosophie moderne) à cet autre qu'on appelait un barbare de génie, Shakespeare » (28).

Emile Faguet déclare que « *Jean Gabriel Borkman* est tout entier une pièce classique... L'impression qu'il a produite a été profonde pendant tout le second acte et aussi pendant le troisième, quoique celui-ci ait été moins bien joué. Ce qu'il faut bien comprendre pour le troisième acte, c'est qu'il n'est pas autre chose que Borkman devenant fou... *Jean Gabriel Borkman* est un chef-d'œuvre... Il a eu un succès éclatant et qui m'a paru de franc aloi » (29).

Camille Mauclair voit en *Borkman* « un drame sombre, d'une simplicité eschylienne, d'une éloquence brève, d'une concentration extraordinaire, d'un style prophétique sévère, sans une surcharge, sans une tare, sans une défaillance dans la moindre phrase. Ibsen y manifeste une fois de plus, contrairement à tout ce qu'on en a dit, sa haute théorie morale, la condamnation de ceux qui, même géniaux, subordonnent le cœur à l'intellectualité orgueilleuse » (30).

Dès les premières représentations, « alors que la critique bourgeoise reniait Ibsen, ou que de maladroits zélateurs en exaltaient les tendances symboliques ou anarchistes », M. Mauclair prétend avoir « obstinément expliqué qu'il fallait considérer en M. Ibsen... un classique, c'est-à-dire un créateur de caractères, le seul des dramaturges de ce siècle... »

Il ajoute : « Je vois aujourd'hui, à propos de *Jean Gabriel Borkman*, la majorité des critiques prononcer ces mêmes mots, déclarer reconnaître en Ibsen un « classique » » (31).

(27) *Revue encyclopédique*, 1897, p. 1041.

(28) *Ibid.*, p. 1041.

(29) *Ibid.*, p. 1041.

(30) *Ibid.*, p. 1041.

(31) *Ibid.*, p. 1040.

Pour le soixante-dixième anniversaire d'Ibsen, on donna le 29 mars 1898 au Théâtre de la Renaissance une représentation de gala d'*Un Ennemi du Peuple*. Emmanuel Arène, Henry Bauer, Emile Faguet, Henry Fouquier, Catulle Mendès, *la Revue blanche* et le *Mercure de France* composèrent le comité qui se chargea de l'organisation de la fête. En outre, la figuration du quatrième acte a été fournie par des hommes de lettres et des artistes peintres de Paris. Parmi ceux qui ont désiré montrer ainsi leur respect pour le grand dramaturge, on cite : Fernand Gregh, Jacques Bizet, Tristan Bernard, Laurent Tailhade, etc...

A sa première représentation en 1893, l'œuvre avait servi de prétexte à des démonstrations anarchistes. On a également crié : « Vive l'anarchie ! » à cette reprise, mais de plus on identifia le docteur Stockmann à Zola, dont l'article *J'accuse* venait d'amener la condamnation.

D'après Henry Fouquier la soirée fut assez mouvementée. « L'idée maîtresse [de la pièce] est une revendication de l'aristocratie intellectuelle contre l'opinion publique. C'est du théâtre de Renan... Je dois ajouter que le public a trouvé dans cette belle œuvre, une occasion de manifester avec assez d'entrain à propos de récents événements » ⁽³²⁾.

L'article d'Henry Bauer, écrit « au moment où Henrik Ibsen chargé d'ans et d'honneurs entre vivant dans l'immortalité », est un panégyrique où il définit le caractère de l'œuvre du grand dramaturge.

« En France nous nous étions arrêtés au théâtre d'amusement, c'est-à-dire à la manière de faire pleurer et de faire rire sans réflexion, à une émotion toute spontanée, à une joie toute physique où la pensée avait peu ou point de part ». C'est le grand mérite d'Ibsen que par lui « a triomphé dans le monde le théâtre d'art et d'idée » ⁽³³⁾.

Gabriel Trarieux constate comme un fait capital « la sympathie grandissante avec laquelle un public plus large salue de jour en jour des pièces naguère en proie aux seuls esthètes

(32) *Figaro*, 30 mars 1898.

(33) *Echo de Paris*, 2 avr. 1898.

et foudroyées par maint grand critique. Ibsen n'a plus à conquérir ses lettres de naturalisation. On ne lui marchandait plus, à Paris, un enthousiasme parfois éclairé, n'en déplaît à M. Brandès » (34). Il ajoute à propos d'*Un Ennemi du Peuple* : « On put voir, lors de ce dernier spectacle, combien ce cas particulier symbolisait de façon grandiose l'éternel conflit de la conscience et des intérêts politiques, à la méprise d'un public qui ne vit là qu'un procès moderne, jusqu'à oublier l'œuvre d'art » (35).

« Quelle pure fête ! quel majestueux gala ! » écrit Alfred Athys dans *la Revue blanche* ; une soirée « inoubliable » qui offrait « le plus significatif Hommage à Zola » (36).

Les événements politiques liés à l'affaire Dreyfus contribuèrent à maintenir l'intérêt que ce drame avait suscité. Laurent Tailhade, dans une conférence sur *l'Ennemi du Peuple* donnée à l'Œuvre le 18 février 1899, s'exprime ainsi :

Mais l'histoire du progrès humain n'est autre chose que des procès intentés aux Ennemis du peuple...

Et nous, à cette heure merveilleuse où la France étirant son suaire, tente, par les meilleurs de ses fils, un effort vers la Justice, la raison et la vérité, nous poursuivons aussi une révision sublime, qui rendra leur piédestal aux défenseurs de la miséricorde et de l'équité. A Zola proscrit, à Picquart prisonnier pour la défense du bon droit, de la liberté de penser et de la révolution, notre mère, nous rendrons quelque jour les honneurs qui leur sont dûs. Nous unirons dans une gloire pareille l'écrivain superbe... et le soldat irréprochable qui nous montre que, même sous l'uniforme militaire, peut battre un cœur d'honnête homme. Et leur triomphe sera le nôtre à nous tous qui luttons, suivant l'exemple de Stockmann, contre l'infamie des *majorités compactes*..... (37)

D'accord avec Gabriel Trarieux, il constate — mais en des termes plus catégoriques — une évolution dans l'attitude vis-à-vis d'Ibsen : « Nonobstant les mauvais vouloirs, l'ignorance de la critique et la profonde inintelligence des spectateurs ; nonobstant les patriarches et les pachydermes de la stupi-

(34) *Le Drame étranger à Paris (Cosmopolis, nov. 1898, p. 127).*

(35) *Ibid.*, p. 126.

(36) *La Revue blanche*, 15 avr. 1898, p. 620.

(37) Laurent Tailhade : *l'Ennemi du Peuple* (Paris, 1900, p. 19-20).

dité, Ibsen a noblement fait son chemin et gagné, parmi nous, ses lettres de naturalisation » (38).

Lugné Poë monta en 1897 le chef-d'œuvre de Björnson, *Au delà des Forces*, dont la première partie seulement avait été jouée en 1894. Ces représentations furent décisives. « Depuis le retentissant succès d'*Au delà des Forces humaines*, Björnster[n] [sic] Björnson, lui aussi, a forcé les cercles littéraires », écrit Gabriel Trarieux (39).

A en croire Camille Mauclair, ce drame, « qui égale en tragique, en éloquence et en beauté grave ce qu'Ibsen a pu créer de plus haut », a eu un succès « triomphal » (40). Il ajoute : « La seule pièce française qui, dans ces dernières années, ait donné une impression à peu près comparable, par moments... c'est le *Cuivre* de M. Paul Adam » (41).

Catulle Mendès, qui accepta Ibsen avec beaucoup de réserves, se montra plus bienveillant pour son rival : « Il n'y a pas un homme doué de quelque sensibilité intellectuelle que l'œuvre de M. Björnstjerne Björnson ne contraigne à éprouver la présence du génie.

Poètes ! voici un fort et rayonnant esprit » (42).

Et un peu plus loin il remercie « le Théâtre de l'Œuvre, si noblement tenace et vaillant, de nous avoir fourni l'occasion de saluer l'un des plus grands hommes de cette fin de siècle européen » (43). Bref, « on devine, en la littérature de M. Björnstjerne Björnson, une rare splendeur pittoresque, un lyrisme inextinguible, une tumultueuse et incessante abondance d'images personnelles et neuves, et, aussi, une perfection d'art » (44).

L'appréciation de Mendès se rapproche de celle d'Henry Bauer, qui résume ainsi les qualités de ce drame : « Par la hauteur des idées, par la puissance du spectacle, par l'intensité dramatique, par le don de l'émotion et de la terreur, par une éloquence bouillonnante et le dialogue évocateur de pen-

(38) *Ibid.*, p. 5.

(39) *Le Drame étranger à Paris (Cosmopolis)*, nov. 1898, p. 122.

(40) *Revue encyclopédique*, 1897, p. 107.

(41) *Ibid.*, p. 108.

(42) *L'Art au théâtre*, vol. 3, p. 36.

(43) *Ibid.*, p. 38.

(44) *Ibid.*, p. 38.

sées *Au delà des forces* est une des œuvres les plus fortes du théâtre contemporain et parmi tout ce que nous avons vu sur la scène » (45).

Romain Coolus ne partagé pas l'enthousiasme des critiques que nous venons de citer.

Au delà des Forces, dit-il, aborde un si redoutable, un si torturant problème que les âmes les plus rebelles à l'angoisse métaphysique en demeurent troublées et comme honteuses de leur apathie morale. Je m'explique ainsi l'impression très forte, que fait même sur un public parisien l'œuvre de Bjørnson. Car ce n'est point, à mon sens, une œuvre d'art supérieure ; elle manque de gravité véritable, de sincérité, je dirais volontiers de foi, et à plusieurs reprises elle recourt à des artifices mélodramatiques qui ne sont point nécessaires et trahissent seulement chez l'auteur l'intention d'user, pour secouer la foule, de tous les procédés d'intimidation scénique.... Il y a dans cet étalage théâtral et ce cabotinage des détresses de la foi quelque chose d'extrêmement pénible et de presque douloureux (46).

Le critique caractérise la seconde partie comme « inégale mais forte, toujours intéressante, et parfois supérieure ». Si Bjørnson fait preuve d'« une habileté gênante » en empruntant aux « mélodramaturges français leurs pires moyens de terrorisation », il a pourtant écrit un acte qui « contient deux scènes admirables » (47).

Henry Fouquier avoue franchement ne pas avoir compris la première partie de cette œuvre. « S'il s'agissait d'une leçon de médecine il fallait » la rendre « plus claire ». Ce qu'il y voit, c'est « une idée philosophique sous une forme dramatique et symbolique » (48). Il continue à propos de l'explosion dans la deuxième partie : « Il y a là, visiblement, une recherche, parfois heureuse, de la terreur ». Aussi le coup de dynamite, fort applaudi, amena-t-il des cris de : « Vive l'anarchie ! » (49) Mais ce drame a l'inconvénient d'être par mo-

(45) *Echo de Paris*, 28 janv. 1897.

(46) *La Revue blanche*, 1^{re} févr. 1897, p. 151.

(47) *Ibid.*, 15 févr. 1897, p. 196.

(48) *Figaro*, 15 janv. 1897.

(49) D'après Gunnar Heiberg, qui assista à la représentation, le bruit avait couru qu'on lancerait une bombe du balcon au courant de la soirée. De nombreux anarchistes se trouvaient parmi les spectateurs et parmi les figurants — ces derniers des volontaires, désireux de se dévouer à « la cause ». Aussi la police avait-elle envoyé un grand nombre d'agents en

ments ennuyeux, maladroit, et de n'être qu'une réédition très affaiblie et moins pittoresque de *Germinal*. Seul, le troisième acte a du mouvement, de l'éclat et de l'animation dans la mise en scène.

Malgré ces critiques et ces réserves, l'œuvre a de belles parties, et on y sent, par instants, l'homme de théâtre » (50).

Dans son appréciation de ce drame, Georges Clemenceau signale non seulement la lutte des classes, mais aussi le rôle de la suggestion, qui avait beaucoup intéressé la critique en 1894.

Comme il était naturel, la seconde partie de l'œuvre, — la lutte du patronat et de l'anarchie, — qui est un drame de structure plutôt française, a obtenu un accueil plus chaud que la première partie, où l'on voit le pasteur idéaliste Sang et ses confrères mondains aux prises avec le miracle. Le seul miracle qu'accomplit la foi de Sang est comme celui de Lourdes, le miracle de suggestion qui se produit chaque jour dans les hôpitaux. Le pasteur Sang en meurt, faute d'avoir compris que le vrai miracle c'est l'homme ordonné, l'ordre immuable dans la nature, non l'ordre changeant d'un caprice supérieur. Et son fils, rejeté du ciel sur la terre, cherchant logiquement, suivant la mentalité paternelle, le miracle humain de violence, fait sauter le château où sont rassemblés les patrons implacables. Il trouve la mort, en expiation de son crime. Mais il n'a rien changé de ce qu'il a voulu détruire. Les ouvriers retournent à la meule, et il faut deux enfants ignorants de nos haines pour annoncer que la science affranchira l'homme : la science mise en œuvre par la bonté (51).

« Ce qui était « au delà des forces », dans la « première partie », c'était de créer un miracle, un miracle complet et vraiment miraculeux ; ce qui est « au delà des forces » dans « la seconde partie », c'est de supprimer le mal sur la terre » (52), écrit Emile Faguet. « Le premier acte [de la première partie] a été écouté avec une courtoisie et un respect absolus, mais avec un ennui profond ; le second a produit un très

civil. L'émotion dans la salle fut donc assez vive, quand, après avoir entendu crier : A bas Sarcey ! on vit tomber sur sa tête blanche un objet noir et mystérieux. Heureusement, ce n'était qu'une affiche froissée. Plus tard la représentation fut de nouveau interrompue par des cris : Vive l'anarchie ! Vive la révolution sociale ! et — vive Sarcey ! (*Ibsen og Björnson paa scenen*, p. 180-181).

(50) *Figaro*, 27 janv. 1897.

(51) *Le Bloc*, 10 mars 1901, p. 116.

(52) *Journal des Débats*, 1^{er} févr. 1897.

grand effet et a été applaudi, sans effort, sans parti-pris, sans snobisme, avec chaleur. Ce jugement du public me paraît très juste ». L'explication de cette introduction monotone, Faguet la voit dans le fait que l'auteur a voulu opposer Sang sans action dans sa famille à Sang victorieux parmi les hommes. Et si le miracle amenant la mort reste pour lui une énigme, le critique affirme qu'il lui suffit pour le moment, d'avoir « eu une analyse lumineuse et profonde du phénomène psychique de la foi populaire, et qui a trouvé le moyen d'être un beau tableau dramatique magistralement traité ». Il qualifie cet acte de « chef-d'œuvre » (53).

La seconde partie lui paraît inférieure ; « il y a moins de sûreté et de fermeté de main », ce qui tient surtout au sujet. Ayant analysé « la soif du miracle, la foi populaire... [dont] nous avons des exemples historiques,... M. Björnson s'est proposé d'étudier l'état d'âme du socialiste révolutionnaire et de l'anarchiste. Il est clair qu'ici les documents aussi sûrs... lui faisaient complètement défaut.

Cependant, il y a... là, l'œuvre d'un *penseur*, d'un homme qui ne se livre aucunement à l'imagination, qui étudie les sujets qu'il se donne avec une attention scrupuleuse, qui n'écrit que quand il a une idée très arrêtée, très nette, qui a la plus grande soif de clarté et qui arrive à être souverainement clair, — ce qui prouve en passant qu'être Scandinave ne force nullement à être obscur, — dans les questions les plus naturellement difficiles et enveloppées » (54).

Faguet admire chez le dramaturge « une clarté et une pénétration psychologique tout à fait remarquables » (55) et aussi une certaine habileté technique. « M. Björnson peut être traînant au milieu d'un acte, mais il sait toujours le commencer et le finir ». Il reproche toutefois à cette œuvre d'être « un peu trop particulière » (56).

Lors de la reprise d'*Au delà des Forces*, en 1901, quand Björnson lui-même assista aux représentations (57), Gunnar

(53) *Ibid.*, 18 janv. 1897.

(54) *Ibid.*, 1^{er} févr. 1897.

(55) *Ibid.*, 16 janv. 1897.

(56) *Ibid.*, 1^{er} févr. 1897.

(57) Son fils, Björn Björnson, avait aidé à monter les deux parties du drame en 1897.

Heiberg constate une grande différence dans l'attitude du public. En 1897 les jeunes, les artistes, les anarchistes applaudirent une œuvre qui semblait incarner leurs rêves ou leurs idées ; en 1901 une assistance cultivée, correcte, bourgeoise s'était réunie pour faire honneur à un auteur dont on jugeait le drame comme œuvre d'art. En 1897 de l'enthousiasme, en 1901 un grand respect ⁽⁵⁸⁾.

Ainsi Larroumet écrit dans *le Temps* :

Contester le très grand talent et la rare originalité de Bjørnson ne serait qu'inintelligence ou parti pris. Déclarer que la forme de pensée et d'art réalisée par le drame : *Au-dessus des forces humaines* satisfait le besoin particulier de vérité et de beauté que nous devons, nous autres Français, à notre race et à notre éducation, serait un de ces mensonges ou de ces illusions que suscite l'esprit de coterie et d'imitation vaniteuse...

...A cette heure, M. Bjørnson est notre hôte. Lui témoigner que nous savons quel rang il occupe et dans son pays et dans la littérature universelle, rien de mieux. Hurler ou râler en son honneur d'une admiration sans réserve et nous battre les flancs pour nous procurer un enthousiasme qui ne vient pas tout seul est excessif.

Cela dit, pour l'acquit de ma conscience et au risque d'être à mon tour traité de « vieux Chinois », comme le fut Sarcey, venons au drame ⁽⁵⁹⁾. [Si le critique trouve que] l'art théâtral a d'autres exigences que la description clinique ⁽⁶⁰⁾, [il admet que Bjørnson a produit] une des peintures les plus fortes et des plus vraies qui existent, des âmes cléricales...

Cette scène des pasteurs est un modèle de psychologie, de conduite et de couleur. Elle mérite de rester célèbre non seulement dans l'œuvre de Bjørnson, mais dans l'art dramatique ⁽⁶¹⁾.

Larroumet convient que les deux propositions avancées dans la deuxième partie de ce drame ne sont pas « d'exposition et de démonstration également aisées. La condamnation de l'anarchie se prête parfaitement à l'exposition dramatique,... il est possible de la montrer à l'œuvre par l'action. Il n'en va pas ainsi pour l'amélioration de la destinée par la science... Au lieu d'une action nous aurons un prêche ».

(58) Voir Gunnar Heiberg : *Ibsen og Bjørnson paa scenen*, p. 188.

(59) *Etudes de critique dramatique*, feuilletons du « Temps », vol. 2, p. 285-286.

(60) *Ibid.*, p. 287.

(61) *Ibid.*, p. 290.

Et ainsi les trois premiers actes, « tout négatifs », montrent « l'absurdité et l'odieux de l'anarchie ; ils sont pleins et soutiennent l'intérêt. Le quatrième, tout affirmatif, a pour but de proclamer la doctrine de l'avenir ; il est vide, et s'écoute avec l'attention résignée que l'on accorde aux prédicateurs. Ce n'est pas le genre de plaisir que l'on va chercher au théâtre.

Aussi, par la faute du sujet », le drame est-il « de construction mal équilibrée ». Au lieu de croître, l'intérêt « faiblit et tombe au moment où il devrait se corser et s'élever ». Il continue : « Comme exécution, cette seconde partie offre le même mélange que la première : force et faiblesse, invention géniale et maladresse technique. Elle est d'un philosophe puissant et incertain dans sa doctrine, d'un dramaturge tantôt habile et tantôt gauche, d'un écrivain qui n'a pas toujours la concision nécessaire au dialogue scénique et exprime parfois avec diffusion une pensée confuse, mais qui, grand poète, sait revêtir d'une forme personnelle les sentiments éternels » (62).

L'opinion d'Emile Faguet sur la première partie de cette œuvre reste dans l'ensemble la même qu'en 1897. « Il n'y a pas à dire : c'est beau, mais c'est ennuyeux ; mais aussi c'est ennuyeux, mais c'est beau ». Et il ajoute : « C'est une merveille de précision et de clarté » (63).

Le ton de son appréciation de la seconde partie se trouve légèrement influencé par les opinions que Björnson venait d'exprimer. Faguet écrit dans les *Débats* :

C'est avec une grande tranquillité d'esprit que je commence aujourd'hui mon entretien... je suis sûr, absolument sûr de me tromper et de n'avoir rien compris à la pièce de M. Björnson *Au dessus des forces humaines*.

— Mais pourquoi, me direz-vous, cette certitude d'inintelligence ?

— Mais, s'il vous plaît, parce que l'auteur lui-même a pris soin de m'en prévenir et a eu la charité de m'édifier à cet égard, sans ambiguïté, comme sans réserve.

M. Björnson, dans une interview qui a été, si j'ai bonne mémoire, reproduite ici-même, n'a pas dissimulé qu'un Fran-

(62) *Ibid.*, p. 292-293.

(63) *Journal des Débats*, 25 févr. 1901.

çais était radicalement incapable de comprendre une pièce tombée de la plume d'un Norvégien. Ni M. de Curel, ni M. Brieux, a-t-il dit, ne savent rien, ne comprennent rien, *ne comprendront jamais rien* du théâtre scandinave, *ni le public français non plus*. Un Norvégien est compris d'un Anglais, d'un Allemand, d'un Autrichien, d'un Italien ; d'un Français, jamais. Il y a deux races en Europe : toute l'Europe d'un côté, la France de l'autre et ces deux races sont l'une à l'autre impénétrables. Derrière une sorte de muraille morale, le Français, « Chinois de l'Europe », entend le bruit intellectuel que mènent les autres peuples et cherche en vain à y démêler quelque chose. Effort impuissant qu'il devrait s'épargner. Il s'épuisera en vain à vouloir pénétrer ce que, par sa nature même, il est impuissant à aborder.

Ainsi parla Zarathoustra ; ainsi décida M. Bjørnson, sans ambages, ni circonlutions, ni échappatoires, ni défaites, ni alibiforains. Comprenez-vous, maintenant, ma sérénité ? C'est par simple acquit de conscience que j'entre dans l'examen de la pièce de M. Bjørnson et pour l'accomplissement de mon devoir professionnel...

Donc, *Au dessus des forces humaines* (seconde partie) serait, si j'étais capable d'y comprendre quelque chose, un tableau complet, tourné à l'épique, de la lutte du monde capitaliste contre le monde prolétaire. Et, comme tableau, si ces choses n'échappaient point à mon intelligence, je dirais que la pièce est certes d'une grandeur et d'une force peu communes.....

Il ajoute un peu plus loin :

Le *tableau* donc... est une des choses les plus fortes et les plus claires que je connaisse. La clarté est, du reste, une des qualités les plus indiscutables de M. Bjørnson. Il sait admirablement ce qu'il veut dire, et il le dit avec une netteté souveraine.....

Pour ce qui est de la structure de la pièce, il y a quelques réserves à faire. Il n'y a pas à dire, le premier acte est traînant, et le quatrième est presque inutile. Ce qui est admirable, c'est le troisième et *surtout* le second... C'est non seulement d'un maître poète, mais c'est d'un maître ouvrier ⁽⁶⁴⁾.

Nous citerons une partie de cette fameuse interview de Bjørnson qui déclencha une polémique avec Larroumet :

— Quant aux Français eux-mêmes, j'avoue que je suis impuissant à les comprendre. Ils ne nous comprennent pas. Et

(64) *Ibid.*, 11 mars 1901.

nous ne les comprenons pas. Ils sont une race à part et nous manquons des conditions et des données nécessaires pour les comprendre. Nous autres, Scandinaves ou cosmopolites, nous ne pouvons les juger ; car nous les jugerions injustement... Curel ? Brieux ? dites-vous, influencés du théâtre scandinave ! Jamais de la vie ! Ils n'en savent rien, n'en comprennent rien et n'en comprendront jamais rien ! ni le public français non plus.

Il prit haleine, puis prononça :

— Voyez-vous, dans notre vieux continent, il y a deux races : l'Europe, les Etats-Unis d'Europe, *Cosmopolis*, si vous voulez, d'une part ; et, de l'autre, isolée du reste comme par un mur de Chine : la France. J'ai appelé les Français, voici longtemps et sur une première impression, les Chinois de l'Europe. Maintenant que je les connais mieux, je me confirme dans cette opinion (65).

Il la précise encore dans un article intitulé *l'Intellectualité française* qui parut dans *la Revue blanche* (15 avril 1901). Björnson estime, par exemple, que le duel Buffet-Déroulède et l'affaire Dreyfus (66), avec tout le retentissement qu'ils ont eu et les passions qu'ils ont suscitées, ne pouvaient se produire qu'en France. Il en conclut qu'« il existe une conception de l'honneur propre à l'esprit français, et si élevée qu'elle revêt des formes qui, pour nous, se perdent dans les nuages ; il existe un scepticisme français qui atteint à des profondeurs incommensurables pour nous ».

Puis il cite ces mots relevés de l'article de Larroumet dans *le Temps* : « Nous autres Français n'élèçons pas un mur de Chine, mais nous avons un filtre, où les eaux troubles des importations étrangères doivent laisser leur limon ». Björnson continue :

Nous autres Européens, qui voyageons beaucoup, qui connaissons plusieurs langues, et qui pouvons juger et comparer *de visu*, nous considérons le suisse Arnold Boecklin comme le plus grand peintre contemporain. En France, il n'est connu que de nom !.....

(65) *Revue hebdomadaire*, 2 mars 1901, p. 99.

(66) L'opinion de Björnson sur « l'Affaire » était déjà connue par des lettres et des articles parus en Norvège, en France et en Italie. Une lettre fut adressée à Zola à propos de *J'accuse* (janvier 1898), et il écrivit une lettre ouverte au capitaine Dreyfus (septembre 1899). (Voir B. Björnson, *Artikler og taler*, t. 2, p. 385-386, p. 402-407, note p. 395.)

Autre exemple : nous autres Européens considérons que Henrik Ibsen est le plus grand dramaturge de ces temps-ci. Une renommée universelle, vieille d'une génération, ne lui a pas encore permis de trouver sa place au répertoire d'un théâtre permanent en France. Le filtre que M. Francisque Sarcey a légué à M. Larroumet n'aurait-il pas besoin d'être vérifié ? ⁽⁶⁷⁾

Je viens de prendre connaissance de l'article que M. Larroumet consacre à la nouvelle pièce de M. Victorien Sardou. Il trouve que c'est le plus beau drame en prose de notre époque. Nous autres Européens, au contraire, nous estimons, qu'en dépit de l'habileté et de beaucoup d'autres excellentes qualités qui s'y rencontrent, la pièce n'appartient même pas à la littérature. La distance qui nous sépare peut-elle devenir plus grande ?

Je pense souvent à l'époque où Victor Hugo et ses adeptes, rompant avec l'unité de temps et de lieu, rendirent possibles sur votre scène les grandioses figures et destinées du romantisme. A l'étranger, cette réforme s'était faite depuis longtemps et sans secousse. En France, il fallut pour la réaliser une révolution. L'esprit français est à ce point conservateur et orgueilleux qu'il ne cède guère qu'au prix d'une révolution. C'est pour cela que la France est devenue le pays des révolutions. Voyez qui l'Académie française élit en ce moment et qui elle exclut de son sein. Il faudra ici que la mort s'en mêle parfois et fasse des révolutions.

Je termine en répétant ce que j'ai dit maintes fois : un Français qui connaît à fond la culture européenne est, en vertu de l'héritage artistique de sa race, le représentant le plus accompli de la haute culture intellectuelle et morale. Il me semble aussi qu'une partie de la jeunesse française commence à diriger son effort dans cette autre direction, parce qu'elle partage la manière de voir dont je viens de me faire le porte-voix ⁽⁶⁸⁾.

Larroumet écrivit dans *le Temps* :

Plusieurs de mes confrères sont intervenus dans ma controverse avec M. Bjørnson sur l'esprit français. Trois des plus notables, M. Henry Fouquier dans le *Journal*, M. Camille Pelletan dans la *Dépêche* de Toulouse, M. Georges Clemenceau dans sa gazette hebdomadaire le *Bloc*, ont conclu en sens divers. Je suis heureux de me trouver d'accord sur les points essentiels avec MM. Fouquier et Pelletan ; je regrette de ne pas l'être avec M. Clemenceau.

Je me contenterais de constater cet accord et ce désaccord, si M. Clemenceau, qui prend le parti de M. Bjørnson et le trouve bienveillant et pacifique, tandis que je serais discourtois et agres-

(67) *La Revue blanche*, 15 avr. 1901, p. 567.

(68) *Ibid.*, p. 567-568.

sif, ne lui donnait raison sur un point capital, où l'erreur de M. Bjørnson me semble particulièrement manifeste.

M. Bjørnson, dit-il, en nous traitant de peuple séparé de l'Europe par un « mur de Chine » fermé aux idées de l'étranger, « exclusif et conservateur », ne nous a dit que la vérité. Et M. Clemenceau m'accuse d'avoir riposté à ce reproche par des attaques personnelles, au lieu d'entrer dans le vif du combat.

J'étais bien obligé de dire à M. Bjørnson ce que nous pensions de sa littérature, puisqu'il nous reprochait de ne pas la comprendre. [Larroumet convient qu'il n'a pas répondu en détail au reproche d'exclusivisme, mais] il n'y avait pas lieu de se défendre contre une accusation qu'il est impossible de prendre au sérieux.

La vérité frappante est que nous sommes le peuple le plus ouvert qu'il y ait aux idées et aux œuvres de l'étranger. Si nous méritons un reproche, c'est de n'être pas assez nous-mêmes et d'avoir des engouements trop prompts pour ce que l'Europe entière nous envoie à travers nos frontières largement ouvertes. Et, d'autre part, ce qui distingue la littérature scandinave, ce qui même lui donne pour notre goût une part de son originale saveur, c'est qu'elle n'est pas le moins du monde « européenne », comme le proclame M. Bjørnson, mais étroitement indigène ⁽⁶⁹⁾.

Après avoir attiré l'attention sur les voyages de certains écrivains français et sur les relations littéraires de la France avec les autres nations, il termine sur ces mots :

Je défie l'étranger le plus gallophobe ou le Français le plus dénigrant pour son propre pays de citer un seul mouvement d'idées littéraires, sociales, scientifiques, qui n'ait été suivi ou dirigé par la pensée française. Et vous voulez que nous acceptions, modestes et le nez baissé, le dédaigneux jugement d'un étranger déçu, et foncièrement indigène, malgré son étiquette « européenne », sur l'exclusivisme conservateur de l'esprit français ⁽⁷⁰⁾.

Bjørnson qualifie « d'inexacte » et de « brutalement offensante » cette riposte du critique français. Et il écrit à Clemenceau :

Pour ce qui est de la mauvaise foi et de l'étroitesse d'esprit de M. Larroumet, c'est son affaire. Mais on ne m'ôtera pas de

(69) *Etudes de critique dramatique*, vol. 2, p. 294-295.

(70) *Ibid.*, p. 297.

l'idée que s'il n'était pas le représentant de la moyenne en France, il ne serait pas le porte-parole de ce goût moyen dans le journal moyen, qui s'appelle *le Temps*. Ai-je réellement besoin de dire que je n'ignore pas l'existence d'une autre France au-dessus de M. Larroumet, pour laquelle je professe la plus grande estime ⁽⁷¹⁾.

Nous ne suivrons pas plus loin cette polémique où perce nettement la mauvaise humeur de Björnson. Il est vrai que vers 1900 il n'y a plus le même engouement pour les « littératures du Nord ». Maurice Muret a raison en disant que « le pôle a passé de mode » ⁽⁷²⁾. D'autre part on se rend compte d'une tendance croissante à considérer comme classiques ces auteurs que Björnson ne voulait pas que des Français eussent compris.

Notons, par exemple, que dans le lycée Molière à Paris on se servait en 1900 d'une chrestomathie compilée par Edouard Rod et contenant des morceaux choisis d'Ibsen et de Björnson ⁽⁷³⁾. Et déjà en 1893 à l'Ecole Normale le professeur Andler avait fait traduire à ses élèves le texte allemand des *Revenants*.

Dans les universités populaires aussi on s'occupait d'Ibsen. On cite parmi les projets pour l'année 1900-1901 à Montpellier, « une grande matinée » où seront conviés « un millier de personnes » et où une lecture de *l'Ennemi du peuple* figurera au programme ⁽⁷⁴⁾.

A Tours on organise des conférences sur des sujets tels que *la Morale sociale de Victor Hugo et Ibsen et l'individualisme* ⁽⁷⁵⁾.

A la « Maison du Peuple » à Bruxelles Georges Eekhoud fit en 1893 une causerie sur Ibsen, où il lut quelques fragments des *Prétendants à la Couronne*, de *Peer Gynt* et de *Brand* ⁽⁷⁶⁾. Et Victor de Brabandère signale que « grâce au

(71) Cité dans *Bjoernstjerne Bjoernson, Portraits d'hier* par Maurice de Bigault, n° 33, 15 juill. 1910, p. 91.

(72) *Un Précurseur d'Ibsen, Soeren Kierkegaard* (*La Revue de Paris*, 1^{er} juill. 1901, p. 98).

(73) *Morceaux choisis des littératures étrangères*, publiés par Edouard Rod, Hachette, Paris, 1899.

(74) *Cahiers de la Quinzaine*, 20^e cahier, 3^e série, p. 59.

(75) *Ibid.*, p. 82.

(76) *La Société nouvelle*, févr. 1893, p. 304.

concours de Lugné Poë », on y joua *Solness le Constructeur* en 1900 (77).

Lugné Poë constate de façon générale en 1904 que « le public ibsénien... a décuplé en France depuis douze ans » (78). D'ailleurs les représentations au Théâtre de l'Œuvre continuèrent sans interruption. *L'Ennemi du Peuple* s'est même tenu au programme du Gymnase pendant quelque temps en 1899 (79), et Lugné Poë l'a joué partout en France et en Belgique.

M. Henri Lichtenberger a commenté dans *La Lorraine artiste* les représentations de *Peer Gynt*, *Solness le Constructeur* et *l'Ennemi du Peuple* données à Nancy en 1901 (80).

Le Théâtre Antoine qui s'est ouvert en 1897 affichait les drames de nos trois auteurs qui avaient été joués au Théâtre-Libre : *les Revenants*, *Une Faillite* et *Mademoiselle Julie*. Antoine note dans son journal le 6 février 1898 au sujet des *Revenants* : « Le public a fait un tel accueil au chef-d'œuvre que je sens qu'il sera possible — enfin ! — de le garder à notre répertoire » (81).

En 1903, après un « four », et en attendant une nouvelle pièce de Brieux, Antoine le joua trois fois de suite. « Eh bien ! écrit-il, les recettes ont été magnifiques, presque aussi fortes que celles d'une nouveauté... Décidément, Ibsen finira par pénétrer dans le grand public » (82). Les événements devaient lui donner raison. En effet, son théâtre, dont les recettes dépassaient celles de l'Odéon, joua *le Canard sauvage* en 1906 du 1^{er} jusqu'au 25 mai « et dans des conditions matérielles parfaitement honorables » (83).

(77) *La Lutte*, mars 1900, p. 175.

(78) *Revue bleue*, juill. 1904, p. 101.

(79) Du 29 octobre au 12 novembre.

(80) *La Lorraine artiste*, numéro spécial, 15 mai 1901.

(81) *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon*, p. 129.

(82) *Ibid.*, p. 224.

(83) *Ibid.*, p. 286.

VI. CONCLUSION

Il est intéressant d'étudier la fortune diverse du drame scandinave en France et en Allemagne. Dans les deux pays il a servi à frayer la voie à une nouvelle école. Cependant il y a une différence à noter. En Allemagne, c'est plutôt par esprit nationaliste qu'on s'est emparé de ces dramaturges scandinaves, en les qualifiant de « Germains » ⁽¹⁾ ⁽²⁾ pour faire pièce aux auteurs français comme Augier, Dumas et Sardou dont la production avait envahi la scène allemande à cette époque. Par opposition avec la pièce « bien faite », on considéra les drames d'Ibsen comme naturalistes et, en effet, ils servirent d'introduction à ceux de Hauptmann et de Sudermann.

Par contre, la France était fermée aux influences étrangères. Comme nous l'avons vu, la pièce « bien faite » dominait encore le théâtre vers 1890. Toutefois le drame naturaliste avait déjà fait son apparition et régnait au Théâtre-Libre. D'autre part, la curiosité pour les littératures étrangères, éveillée par le roman russe et le roman anglais, s'étendait enfin au drame. Mais le théâtre scandinave, introduit par l'intermédiaire du théâtre naturaliste à son déclin, fut vite

(1) Voir Benoist-Hanappier : *Le Drame naturaliste en Allemagne*, p. 304.

(2) Pour Ibsen il paraît que cette tendance a continué jusqu'à nos jours. D'après M. Sigurd Høst « certains Allemands restent convaincus qu'Ibsen était un docteur allemand ». Un historien belge, M. Pirenne, lui a raconté qu'étant prisonnier de guerre en Allemagne il discutait un jour « avec un officier la question de savoir si les seules grandes nations produisent les grands hommes. Mais un petit peuple n'en était-il pas capable ? L'Allemand le niait absolument. Alors M. Pirenne lui demanda : « Nommez-moi donc un grand homme allemand depuis la guerre de 1870 ». Pris à l'improviste, mais sans hésiter, l'officier allemand répondit : *Ibsen* ». (Sigurd Høst : *Henrik Ibsen*, p. 8).

accaparé par l'école symboliste. Celle-ci par son enthousiasme exagéré et son esprit de dénigrement pour la production française contribua à susciter une réaction contre tout ce qui venait du dehors. En outre, les anarchistes et les individualistes, surexcités par les attentats de 1893 et 1894 et par l'affaire Dreyfus, prirent violemment parti pour le drame scandinave, ce qui acheva de le discréditer aux yeux des nationalistes. Les passions se calmèrent pour un temps, mais devaient renaître à l'occasion du procès Zola en 1898. Donc, l'esprit nationaliste, qui en Allemagne favorisa les auteurs scandinaves, eut en France une action opposée : ou bien on prétendait qu'ils n'apportaient rien de nouveau, ou bien on en redoutait une influence néfaste sur le génie latin.

Quant à la critique, bien qu'influencée par l'opinion, nous avons vu qu'elle apporta dans le débat plus de nuances que ce schéma très rapide n'a pu en montrer. A côté des fanatiques enthousiastes ou hostiles il y eut bien des lettrés pleins de mesure qui firent du drame scandinave une étude impartiale.

Mais les nouvelles tendances ne se bornèrent pas au naturalisme et au symbolisme. Jean Jullien signale l'opposition que rencontrèrent les jeunes auteurs qui s'écartaient des modèles, en voulant remplacer « le théâtre de situations et de faits » par celui « de caractères et d'idées ». Se sentant « impuissants à lutter seuls contre le vaudeville envahissant, ils eurent encore une fois recours aux étrangers et opposèrent à leurs détracteurs les œuvres acclamées hors de France » (3). On accusa ce groupe de se mettre à l'école d'Ibsen, car la question d'influence commença à occuper beaucoup d'esprits. Nous ne prétendons pas la traiter dans cette étude ; nous nous bornerons à signaler l'attitude de la critique à ce sujet.

Brunetière écrit déjà en 1895 : « Ce qu'en tout cas les « littératures du Nord » ont appris de nos jours à toute une jeunesse qui l'avait oublié, c'est qu'on n'écrit pas pour écrire, ou pour décrire, mais pour agir, ni pour soi seul ou pour quelques initiés, mais pour tout le monde » (4).

(3) *Le Théâtre moderne et l'influence étrangère* (Revue encyclopédique, 1896, p. 246).

(4) *Le Cosmopolitisme et la littérature nationale* (Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 6^e série, p. 308-309).

Par contre, Jean Jullien déclare nettement : « Non ! les auteurs nouveaux n'ont subi aucune influence extérieure, ils ont suivi, inconsciemment ou non, le mouvement qui les portaient vers un théâtre plus noble, mouvement dont ils avaient été eux-mêmes les promoteurs » (5).

En 1897, *la Revue blanche* eut l'idée d'ouvrir une enquête « sur l'influence des lettres scandinaves ». Parmi les vingt-cinq personnalités littéraires qui répondirent, nous citons d'abord Emile Zola. Il estime « que les œuvres scandinaves, récemment introduites en France, sont nées sous l'influence des idées françaises, romantiques et naturalistes ». Du reste, ajoute-t-il, « pour savoir qui a raison, il faut attendre. Dix années sont au moins nécessaires avant d'établir ce qu'a pu rapporter une littérature étrangère à notre littérature nationale. Dans dix ans on verra que, de même que Tolstoï, Ibsen et Bjørnson ne nous ont rien appris, s'ils nous ont émus et charmés » (6).

Pour Paul Adam, la question est déjà résolue : « Tolstoï et Ibsen, seuls admirables parmi les littérateurs étrangers exposés à nos suffrages, influencent peu nos lettres. Car, en France, l'écrivain et le dramaturge... n'obtiennent le succès qu'à condition de justifier les accidents passionnels, ou de mettre le public en excitation... Jamais les conceptions morales de ces écrivains étrangers n'influenceront les littérateurs français qui vivent de ce public... » (7)

M. Marcel Prévost a de l'influence une conception plus subtile : « Je crois que toute chose nouvelle, vue ou lue, modifie l'artiste. Et cela est bon. Dans son propre esprit, chacun de nous a des régions qu'il ignore, jusqu'au jour où une influence extérieure les lui révèle — et l'y conduit.

Mais cette influence est lente, mystérieuse : nous n'avons point conscience d'y participer. Qui la veut forcer se condamne à des imitations puériles. Avouez que, pour les littératures scandinaves, les disciples d'ici n'ont encore mené à bout que d'honorables devoirs d'écoliers » (8).

(5) *Le Théâtre moderne et l'influence étrangère* (*Revue encyclopédique*, 1896, p. 246).

(6) *La Revue blanche*, 15 févr. 1897, p. 166.

(7) *Ibid.*, p. 153.

(8) *Ibid.*, p. 162.

Sous forme de boutade Jules Renard répond : « Comme je n'aime, au fond, que la littérature française, je m'imagine que les autres ne peuvent servir qu'à sa gloire.

Amenez-nous donc des Russes, et des Scandinaves, et des Espagnols. Amenez tous les barbares. Notre homme de génie les écoute, attentif ou résigné, et demain, avec ce qu'ils ont de mieux, il fera quelque chose d'original et de parfait » ⁽⁹⁾.

Alfred Capus, tout en admettant que « les œuvres des grands maîtres scandinaves... ont conquis aussitôt beaucoup d'esprits qui attendaient l'occasion de se révolter contre les conventions et les règles factives de notre scène », prétend que « ces œuvres auront agi sur nous un peu à la façon de ces agents chimiques qui déterminent les combinaisons dans lesquelles on ne retrouve pas une seule de leurs propriétés. Elles auront par leur présence donné le signal d'un mouvement où l'on ne distinguera bientôt plus leur trace. C'est-à-dire que leur action aura été énorme et leur influence littéraire très faible ». D'ailleurs, « les procédés ...qui servent à un auteur dramatique à éclairer les âmes scandinaves ne pourront que nuire à un écrivain chargé de peindre les passions et les âmes françaises » ⁽¹⁰⁾.

Octave Mirbeau, lui aussi, voit plutôt l'action que l'influence exercée par le drame scandinave : « Quand les pièces d'Ibsen et de Björnson n'auraient eu que ce résultat, négatif mais important, de nous révéler la honteuse routine et l'indignable pauvreté de notre actuelle littérature dramatique, il faudrait, rien que pour ce fait, leur être reconnaissant, car il est des esprits que l'émulation peut gagner. Le danger est que nous nous mettions à faire, tranquillement, au théâtre, de l'Ibsen, comme nous avons fait dans le roman du Tolstoï et que, au fond, il n'y ait rien de changé... »

Quelques réponses sont catégoriques :

De Remy de Gourmont : « Résumé. Je vois, en France, l'influence littéraire scandinave jusqu'ici nulle » ⁽¹²⁾.

(9) *Ibid.*, p. 163.

(10) *Ibid.*, p. 155.

(11) *Ibid.*, p. 167.

(12) *Ibid.*, p. 157.

De Jules Claretie : « Il est certain que les littératures étrangères ont eu, récemment et jadis, une influence considérable sur la littérature française. Du *Cid* à Ibsen, en passant par Tolstoï, la liste serait, bien que fort longue, facile à établir des œuvres inspirées du dehors. — Il est bon que le libre échange des idées et des chefs-d'œuvre soit établi, encouragé, et, en art, Monsieur, je ne reconnais pas de frontières. Ce sont là, il me semble, des vérités banales » (13).

Cette question d'influence continua à intéresser les critiques. Tissot écrit, en 1901, à ce propos : « Même le théâtre de M. Paul Hervieu, ce théâtre si français par sa langue... et par son exécution... a subi, fortement subi l'influence scandinave. [Et] toute l'œuvre [de François de Curel] est nuancée d'ibsenisme ». Le *Torrent* de M. Maurice Donnay « reste la plus franche adaptation que l'on ait osée de *Maison de Poupée*... » Sans parler des *Mauvais Bergers*, dans *l'Epidémie*, M. Mirbeau « s'est borné à caricaturer les cinq actes et plus particulièrement le « quatrième » de *l'Ennemi du Peuple* ». Il ajoute que c'est le « désir même d'aborder, sur la scène, les problèmes sociaux que soulève notre civilisation, cette tendance à laisser l'élément utile l'emporter sur l'élément romanesque, ce souci d'exposer des idées plutôt que de décrire des sentiments, de préférer les thèses de sociologie aux cas passionnels, qui constituent, à vouloir en préciser les facteurs, l'inspiration et l'influence d'Ibsen... et enfin ce sera cette même inspiration et cette même influence-là qu'à réfléchir une minute vous discernerez dans tout le théâtre de M. Brieux de *Blanchette* aux *Remplaçantes*, dans nombre de pièces de M. François de Curel, de M. Jean Jullien, de M. Lucien Descaves, et jusque, mais déjà plus lointaine, dans les *Deux Noblesses* de M. Henry Lavedan et dans les *Rois* de M. Jules Lemaitre » (14).

Emile Faguet est d'un avis entièrement opposé : « Pour ce qui est de nous, Français, il n'y a pas à dire, nous devons confesser que tous nos *renouvellements* sont venus d'un souci que nous avons eu de nous occuper de littérature étrangère et

(13) *Ibid.*, p. 156.

(14) *Petite Histoire du courant ibsenien (La Quinzaine, 1^{er} juill. 1901, p. 16-22).*

(15) *Du Chauvinisme littéraire (La Revue latine, 1^{er} juin 1902, p. 345).*

d'une imitation que nous avons faite d'une littérature étrangère » (15). Après avoir illustré cette thèse, il poursuit : « Nous nous sommes mis à l'école de Tolstoï et d'Ibsen et... nous n'avons rien eu du tout. Pour une fois cela a manqué, il faut le reconnaître. Très probablement, ces génies-là sont décidément trop éloignés de nous » (16).

En 1897, Remy de Gourmont, bien que niant toute influence actuelle d'Ibsen, lui en prédisait une pour l'avenir. Il écrit en 1902 : « Nous avons failli, il n'y a pas longtemps, être empoisonnés par le lichen scandinave ; il n'y paraît plus. Les particules alimentaires que contenait Ibsen ont été absorbées, non sans profit ; mais Björnson a été vomi, qui nous faisait mal à l'estomac » (17).

Pour terminer, citons de nouveau M. René Doumic qui écrit en 1906 : « Lu avec passion, commenté avec superstition, admiré avec prosélytisme, le théâtre d'Ibsen ne pouvait manquer d'avoir chez nous beaucoup d'influence... Son œuvre nous semblait un argument et un exemple en faveur de ce que nous appelions « le théâtre d'idées ». Il faut avouer qu'en ce sens l'action d'Ibsen a été nulle... Mais si l'on s'est tenu en garde contre l'artiste, on s'est rué sur le penseur... Ibsen a été, bon gré mal gré, un des plus grands professeurs de révolte de l'esprit moderne » (18).

On voit combien les avis étaient partagés sur les dramaturges du Nord, et cette diversité d'opinion continue de nos jours. Cependant nous croyons avoir établi ceci : à l'âge héroïque où le drame scandinave fut mêlé à tous les combats politiques et littéraires succéda une période de calme où il fut jugé comme œuvre d'art. En considérant ces jugements dans leur ensemble, il ne faut pas oublier que ces œuvres furent jouées presque exclusivement aux théâtres où l'on s'attendait à voir des nouveautés. C'est ce qui explique l'opinion générale que les « tragédies » de Strindberg représentées à cette époque n'apportaient rien de nouveau ni comme facture ni comme idée. Björnson, sauf pour *Au-dessus des forces hu-*

(16) *Ibid.*, p. 346.

(17) *Le Problème du style*, p. 23.

(18) *Le Théâtre d'Ibsen* (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1906, p. 934).

maines, donnait également cette impression de « déjà vu ». Le théâtre d'Ibsen, au contraire, suscita les discussions tant par sa technique que par les théories qu'on y crut voir exposées ; toutefois, malgré les dissentiments dûs aux goûts personnels, on finit par s'accorder de façon unanime sur sa valeur.

Vu : le 12 Avril 1930.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLETY.

TABLEAUX CHRONOLOGIQUES

A

*Liste chronologique des premières représentations en France
des œuvres dramatiques d'Ibsen, de Björnson, de Strindberg.*

IBSEN

- 1890 (30 mai), *Les Revenants*, Théâtre-Libre.
1891 (28 avr.), *Le Canard sauvage*, Théâtre-Libre.
1891 (17 déc.), *Hedda Gabler*, Théâtre du Vaudeville.
1892 *Maison de Poupée*, Représentation privée, salon de Mme Aubernon.
1892 (17 déc.), *La Dame de la Mer*, Cercle des Escholiers.
1893 (6 oct.), *Rosmersholm*, Théâtre de l'Œuvre.
1893 (10 nov.), *Un Ennemi du Peuple*, Théâtre de l'Œuvre.
1894 (3 avr.), *Solness le Constructeur*, Théâtre de l'Œuvre.
1894 (20 avr.), *Maison de Poupée*, Théâtre du Vaudeville.
1895 (8 mai), *Le Petit Eyolf*, Théâtre de l'Œuvre.
1895 (21 juin), *Brand*, Théâtre de l'Œuvre.
1896 (29 juin), *Les Soutiens de la Société*, Théâtre de l'Œuvre.
1896 (12 nov.), *Peer Gynt*, Théâtre de l'Œuvre.
1897 (23 mars), *Jean Gabriel Borkman*, Représentation privée, salon de Mme Aubernon.
1897 (23 juin), *La Comédie de l'Amour*, Théâtre de l'Œuvre.
1897 (9 nov.), *Jean Gabriel Borkman*, Théâtre de l'Œuvre.
1921 (15 juin), *Un Ennemi du Peuple*, Première représentation du théâtre d'Ibsen à la Comédie Française.

BJÖRNSON

- 1893 (8 nov.), *Une Faillite*, Théâtre-Libre.
1894 (13 févr.), *Au delà des Forces* (première partie), Théâtre de l'Œuvre.
1894 (mai), *Un Gant*, Représentation privée, Petit Théâtre de Mme Adam.
1894 (mai), *Léonarda*, Représentation privée, Petit Théâtre de Mme Adam.
1897 (26 janv.), *Au delà des Forces* (deuxième partie), Théâtre de l'Œuvre.

STRINDBERG

- 1893 (16 janv.), *Mademoiselle Julie*, Théâtre-Libre.
 1894 (21 juin), *Créanciers*, Théâtre de l'Œuvre.
 1894 (13 déc.), *Le Père*, Théâtre de l'Œuvre.
 1921 (21 oct.), *La Danse de Mort*, Théâtre de l'Œuvre,
 1928 (2 juin), *Le Songe*, Théâtre Alfred Jarry.

B

*Liste chronologique des traductions françaises parues en volume
 du théâtre d'Ibsen, de Björnson, de Strindberg.*

IBSEN (1)

- 1889 *Henrik Ibsen. Théâtre. Les Revenants. Maison de Poupée.* Traduit du norvégien par M. Prozor, avec une préface d'Edouard Rod. — Paris, A. Savine, 1889. In-18, XXVII-281 p. portrait.
 1889 *Nora*, comédie en 3 actes. Représentée au Théâtre du Parc, Bruxelles, le 1^{er} mars 1889. Traduction et arrangement par Léon Vanderkindere. — Bruxelles, 1889.
 1890 *Les Revenants*, drame familial en 3 actes, traduit par Rodolphe Darzens... (Paris, Théâtre-Libre, 30 mai 1890). — Paris, Tresse et Stock, 1890. In-18, XII-140 p. portrait.
 1891 *Le Canard sauvage, Rosmersholm.* Traduit du norvégien par M. Prozor. — Paris, A. Savine, 1891. In-18, IV-327 p.
 1891 *Hedda Gabler*, drame en 4 actes, traduit par M. Prozor. — Paris, A. Savine, 1891. In-18, 261 p.
 1892 *La Dame de la Mer. Un Ennemi du Peuple.* Traduction Ad. Che-nevière et H. Johansen. — Paris, A. Savine, 1892. In-16, XI-315 p.
 1893 *Les Prétendants à la Couronne. Les Guerriers à Helgeland.* Traduction Jacques Trigant-Geneste. — Paris, A. Savine, 1893. In-18, 329 p.
 1893 *Les Soutiens de la Société. L'Union des Jeunes.* Traduction de Pierre Bertrand et Edmond de Nevers. — Paris, A. Savine, 1893. In-18, 311 p.
 1893 *Solness le Constructeur*, drame en 3 actes, traduit par M. Prozor. — Paris, A. Savine, 1893. In-18, 277 p.
 1895 *Empereur et Galiléen.* Traduction de Ch. de Casanove avec une préface. — Paris, A. Savine, 1895. In-18, XXIV-360 p.

(1) Ont paru dans des revues : *Norma, ou les amours d'un politicien.* Traduction de P. G. La Chesnais (*La Revue européenne*, avr. 1928). *La Nuit de la Saint-Jean.* Une œuvre inédite de Henrik Ibsen. Traduction de J. Lescoffier (*Revue germanique*, mai-juin 1905).

- 1895 *Le Petit Eyolf*, drame en 3 actes, traduit avec l'autorisation de l'auteur et précédé d'une préface par le comte Prozor. — Paris, Perrin, 1895. In-16, XLVII-189 p.
- 1895 *Brand*, poème dramatique en 5 actes, traduit et précédé d'une préface par le comte Prozor. — Paris, Perrin, 1895. In-16, XXIV-279 p.
- 1896 *La Comédie de l'Amour*, pièce en 3 actes et en vers. Traduit du norvégien par le vicomte de Colleville et Frits de Zeppelin d'après la 6^e édition originale parue à Copenhague en 1891. — Paris, A. Savine, 1896. In-18, XVI-184 p.
- 1897 *Un Ennemi Public*, drame en 5 actes par Himrick [*sic*] Ibsen. Traduit de l'allemand par le Dr. Sériziat. — Nancy, 1897. 147 p.
- 1897 *Jean Gabriel Borkman*, drame en 4 actes, traduit... et précédé d'une préface par le comte Prozor. — Paris, Perrin, 1897. In-16, XXII-227 p.
- 1899 *Peer Gynt*, poème dramatique en 5 actes, traduit du norvégien... et précédé d'une préface par le comte Prozor. — Paris, Perrin, 1899. In-16, XXVI-259 p.
- 1900 *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, drame en 3 actes, traduit et précédé d'une préface par le comte Prozor. — Paris, Perrin, 1900. In-16, 220 p.
- 1903 *Catalina*, drame en 3 actes et en vers, traduit du norvégien par le vicomte de Colleville et Fr. de Zepelin, et précédé d'une préface des traducteurs. — Paris, P. Lamm, 1903. In-16, 219 p.
- 1903 *Madame Inger à Ostraat*, pièce historique en 5 actes. Traduite du norvégien d'après l'édition définitive de Copenhague, par le vicomte de Colleville et F. de Zepelin. — Paris, P. Lamm, 1903. In-16, 252 p.
- 1903 *La Fête à Solhaug. L'Ennemi du Peuple*. Pièces en vers et en prose, traduites du norvégien par le vicomte de Colleville et F. de Zepelin. — Paris, P. Lamm, 1903. In-16, 248 p.
- 1903 *Œlaf* [*sic*] *Liljekrans*, le *Tumulus*, drames historiques en vers et en prose. Traduits du norvégien par le vicomte de Colleville et F. de Zepelin. Préface des traducteurs. — Paris, P. Lamm, 1903. In-16, 254 p.
- 1905 *Un Ennemi du Peuple*, drame en 5 actes, traduit et précédé d'une préface par le comte Prozor. — Paris, Perrin, 1905. In-16, LIX-241 p.
- 1906 *Une Maison de Poupée*, drame en 3 actes. Traduction nouvelle et étude inédite, par Albert Savine. — Paris, P.-V. Stock, 1906. In-18 163 p.
- 1908 *La Dame de la Mer*, pièce en 5 actes. Traduction et préface de M. Prozor. — Paris, Perrin, 1908. In-16, XVII-228 p.
- 1908 *Le Canard sauvage*, drame en 5 actes. Traduction nouvelle, précédée d'une étude, par Albert Savine. — Paris, P.-V. Stock, 1908. In-18, 208 p.
- 1910 *Les Revenants. L'Ennemi du Peuple*. Traduction par le comte de Colleville et F. de Zepelin. — Paris, La Renaissance du Livre, 1910. In-4. 74 p.

1914 *Henrik Ibsen. Œuvres complètes*, traduites par P. G. La Chesnais. — Paris, éditions de la Nouvelle Revue française, 1914. In-8°.

I Œuvres de Grimstad (1847-1850), 379 p. (2).

1924 *Ibsen*. Traduction nouvelle avec une introduction et notes par Jacques de Coussange. — Paris, La Renaissance du Livre, 1924. 2 vol. In-16.

I *Les Prétendants à la Couronne*, 185 p.

II *Poésies, le Canard sauvage*, 188 p.

BJÖRNSON (3)

1884 (*La Marche Nuptiale. Poussière* [4]). *Les nouveaux Mariés*. Traduit par H. Laudénbach. — Paris, Nilsson, 1884. In-12.

1893 *Une Faillite*, pièce en 4 actes, adaptation française de MM. Schürmann et Jacques Lemaire. (Paris, Théâtre-Libre, 8 novembre 1893). — Paris, Tresse et Stock, 1893. In-12, 132 p.

1894 *Léonarda*. Préface de Maurice Bigeon. *Une Faillite*. Lettre-préface d'Ernest Tissot. Traduction d'Auguste Monnier. — Paris, L. Grasilier, 1894. In-18, XV-334 p.

1894 *Un Gant. Au delà des Forces*. Traduction de M. A. Monnier. Préface de M. Ernest Tissot. — Paris, L. Grasilier, 1894. In-18, LVI-277 p.

1895 *Amour et géographie*, traduction d'Auguste Monnier, préface de Hugues Le Roux. *Les nouveaux Mariés*, traduction de A. Albène et A. Monnier. — Paris, A. Savine, 1895. In-18, VIII-266 p.

1897 *Au delà des Forces* (seconde partie), drame social en 4 actes. Traduction de MM. Auguste Monnier et Littmanson. (Paris, théâtre de l'Œuvre, 26 janvier 1897). — Paris, P.-V. Stock, 1897. In-18, 225 p.

1901 *Au-dessus des forces humaines*. Première partie, traduction du comte Prozor. Seconde partie, traduction Lugué-Poë, autorisée par Björnson. — Paris, éditions de « la Revue blanche », 1901. In-16, 388 p.

1901 *Le Roi*, drame en 4 actes et 4 entr'actes, un prologue et un épilogue. *Le Journaliste*, drame en 4 actes. Traduction de M. Auguste Monnier. — Paris, P.-V. Stock, 1901. In-18, 301 p.

1901 *Laboremus*. Traduction de Mme Rémusat. — Paris, éditions de « la Revue blanche », 1901. In-18, 219 p.

1904 *Un Gant*, comédie en 3 actes. *Le nouveau Système*, pièce en 5 actes. Traduit du norvégien par A. Monnier. — Paris, P.-V. Stock, 1904. In-18, 351 p.

(2) Deux volumes paraîtront chez Plon en 1930.

(3) Ont paru dans des revues : *Paul Lange*. Traduction du comte Prozor (*Revue bleue*, nov. 1898). *Dagland*. Traduction de Mme Rémusat (*Revue bleue*, avr. 1905).

(4) Deux nouvelles de Björnson.

STRINDBERG

- 1888 *Père*, tragédie en 3 actes, précédée d'une lettre de M. Emile Zola. — Paris, Nilsson, 1888. In-8°, 88 p.
- 1893 *Mademoiselle Julie*, tragédie en prose. Traduction de M. Charles de Casanove, précédée d'une étude sur l'œuvre de Strindberg par M. Georges Loiseau. *Simoun*, arabesque dramatique. Traduction de M. Charles de Casanove. — Paris, Albert Savine, 1893. In-18, 293 p.
- 1894 *Créanciers. Le Lien. On ne joue pas avec le feu*. Traductions de M. Georges Loiseau. — Paris, P. Ollendorff, 1894. In-18, 342 p.
- 1895 *Père. Le Paria*. Traductions de Georges Loiseau, précédées d'une lettre de M. Emile Zola, 2^e édition. — Paris, P. Ollendorff, 1895. In-18, IX-247 p.
- 1921 *La Danse de Mort*, pièce en deux parties de Auguste Strindberg. Traduction française de Maurice Rémon, 6^e éd. — Paris, Delamain, Boutelleau et Cie, 1921. In-16, 229 p.
- 1924 *Le Songe*. Traduction de l'auteur. *Deux féeries. La Couronne de la Mariée. Swanevit*. Traduction du suédois, par J. Bucher et A. Wall. — Paris, libr. Stock, Delamain, Boutelleau et Cie, éditeurs. 1924. In-18 Jésus, 334 p.
- 1926 *La Sonate des spectres*. Pièce en 3 actes. Traduction de Maurice Rémon. *Eclairs*. Pièce en 3 actes. Traduction du suédois par J. Bucher et A. Wall. 2^e éd. — Paris, libr. Stock, Delamain et Boutelleau, éditeurs. 1926. In-16, 214 p.
- 1927 *Auguste Strindberg. Cinq pièces en un acte*. Traduites par Tage Aurell. 3^e éd. — Paris, libr. Stock, Delamain et Boutelleau, 1927 (18 mars). In-16, 207 p.
 I *La plus forte* ; II *Doit et avoir* ; III *Amour maternel* ;
 IV *Devant la Mort* ; V *Premier avertissement*.

BIBLIOGRAPHIE (1)

- ANTOINE (André), « *Mes Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, Paris, 1921.
Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon, Paris, 1928.
- BALDENSPERGER (F.), *Etudes d'histoire littéraire*, 2^e série, Paris, 1910.
L'Avant-guerre dans la littérature française (1900-1914), Paris 1919.

(1) Cette liste ne comprend pas les articles cités dans le texte qui ont paru dans des journaux ou dans des revues ; le signalement en a été donné dans les notes. On trouvera par contre dans la bibliographie les études parues en volume, ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages et d'études où ont été puisées bien des idées et des indications utiles sans que l'occasion se soit présentée de les mentionner au cours de l'exposé.

- BENOIST-HANAPPIER (L.), *Le Drame naturaliste en Allemagne*, Paris, 1905.
 BERNARDINI (L.), *La Littérature scandinave*, Paris, 1894.
 BERTHEVAL (W.), *Le Théâtre d'Ibsen*, Paris, 1912.
 BIGEON (Maurice), *Les Révoltés scandinaves*, Paris, 1894.
 BJÖRNSON (Björnsterne), *Artikler og taler*. — Udgivet av Chr. Collin og H. Eitrem, Kristiania, 1912-1913, 2 vol.
Brytnings-aar. Brev fra aarene 1871-1878. Utgit av H. Koht, Kristiania, 1921, 2 vol.
Samlede Digterverker, Standard utgave ved Francis Bull, Kristiania, 1919-1920, 9 vol.
 BORDEAUX (Henry), *La Vie et l'art. Ames modernes*, Paris, 1895.
 BRAHM (Alcanter de), *Critiques d'Ibsen*, Paris, 1898.
 BRANDES (Georg), *Essais choisis*, traduits par S. Garling, Paris, 1914.
Henrik Ibsen, Kjöbenhavn, 1898.
 BRUNETIÈRE (F.), *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris, 5^e série, 1893 ; 6^e série, 1899.
 BURCHARDT (C. B.), *Norwegian Life and Literature*, London, 1920.
 CLEMENCEAU (G.), *Le Grand Pan*, Paris, 1896.
 COLLEVILLE (vicomte de) et ZEPÉLIN (Fr. de), *Ibsen — l'homme et l'œuvre*, Paris, 1907.
 COLLIN (Chr.), *Björnsterne Björnson*, Kristiania, 1903, 2 vol.
 COUSSANGE (Jacques de), *La Norvège littéraire*, Paris, 1911.
La Scandinavie, le nationalisme scandinave, Paris, 1914.
 CRUCY (François), *Henrik Ibsen* (Portraits d'Hier, mai 1909).
 DELPIT (Louise), *Paris-Théâtre contemporain, rôle prépondérant des scènes d'avant garde depuis trente ans*. Northampton, Smith College, 1925. (Smith College Studies in Modern Languages, Vol. VI, 1 and 2).
 DU BLED (Victor), *La Société française depuis cent ans*. 2^e série. *Mme Aubernon et ses amis*, Paris, 1924.
 DOUMIC (René), *De Scribe à Ibsen*, Paris, 1893.
 EDMOND (Charles), *Voyage dans les mers du Nord à bord la corvette la Reine Hortense*, Paris, 1857.
 EHRHARD (Auguste), *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*, Paris, 1892.
 ELLER (W. H.), *Ibsen in Germany*, Boston, 1918.
 ERNEST-CHARLES (J.), *La Littérature française d'aujourd'hui*, Paris, 1902.
 FAGUET (E.), *Notes sur le théâtre contemporain*, Paris, 1889-1891, 3 vol.
 FILON (A.), *De Dumas à Rostand*, Paris, 1898.
 FRANC (Miriam), *Ibsen in England*, Boston, 1919.
 FRÉDÉRIX (Gustave), *Trente Ans de critique*, avec une préface de M. Emile Deschanel, Paris, 1900.
 GINISTY (Paul), *De Paris au Cap Nord, notes pittoresques sur la Scandinavie*, Paris, 1892.
L'Année littéraire, Paris, à partir de 1889.
 GONCOURT (Edmond de), Préface de *A Bas le progrès !* Paris, 1893.
Journal des Goncourt, T. VII (1889-1891), Paris, 1895 ; T. IX (1892-1895), Paris, 1896.

- GOSSE (Edmund), *Northern Studies*, London, 1890.
- GOURMONT (Remy de), *Le Problème du style*, Paris, 1902.
- HALVORSEN (J.), *Bibliografiske Oplysninger til Henrik Ibsens samlede Vaerker*, Kjöbenhavn, 1901.
- HEDÉN (Erik), *Strindberg : Leben und Dichtung*, München, 1926.
- HEIBERG (Gunnar), *Ibsen og Björnson paa scenen*, Kristiania, 1918.
- HÖST (Sigurd), *Henrik Ibsen*, Paris, 1924.
- IBSEN (Henrik), *Breve*, udgivne med indledning og oplysninger av H. Koht og J. Elias, Kristiania, 1904, 2 vol.
Efterladte Skrifter, utgivne av H. Koht og J. Elias, Kristiana, 1909, 3 vol.
Lettres de Henrik Ibsen à ses amis, traduites par Mme Martine Rémusat, Paris 1906.
Speeches and New Letters, translated by Arne Kildal, London, 1911.
Samlede Vaerker, Kjöbenhavn, 1898-1902, 10 vol.
- JACOBSEN (Harry), *Strindbergs Verdensry*, (Tilskueren, mai-juni, 1924).
- JAEGER (Henrik), *Henrik Ibsen*, Kjöbenhavn, 1888.
Ibsen og hans vaerker, Kristiania, 1892.
- JAMESON (Storm), *Modern Drama in Europe*, London, 1920.
- JOLIVET (A.), *Les Drames de Strindberg (Revue des cours et conférences, à partir de janvier 1928)*.
- JULLIEN (Jean), *Le Théâtre vivant*, Paris, 1896, 2 vol.
- LAMM (Martin), *Strindbergs Dramer*, Stockholm, 1924-1926, 2 vol.
- LARROUMET (G.), *Etudes de critique dramatique*, feuillets du « Temps », 1898-1902, Paris 1906, 2 vol.
Nouvelles Etudes de littérature et d'art, Paris, 1894.
- LASISI (Théodore), *Henrik Ibsen. Etude des prémisses psychologiques et religieuses de son œuvre*, Paris, 1907.
- LEMAITRE (Jules), *Les Contemporains*, Paris, 6^e série, 1906.
Impressions de théâtre, Paris, 5^e série, 1891 ; 6^e série, 1892 ; 7^e série, 1893 ; 8^e série, 1895 ; 9^e série, 1896 ; 10^e série, 1898.
- LENEVEU (Georges), *Ibsen et Maeterlinck*, 2. éd., Paris, 1902.
- LE ROUX (Hugues), *Notes sur la Norvège*, Paris 1895.
- LEWISOHN (Ludwig), *The Modern Drama*, New-York, 1915.
- MAUCLAIR (Camille), *Servitude et grandeur littéraires*, Paris, 1922.
- MAURY (Lucien), *Figures littéraires. Ecrivains français et étrangers*, Paris, 1911.
Les Confessions de Strindberg (Revue bleue, mai, 1921).
- MENDÈS (Catulle), *L'Art au théâtre*, Paris, 1897-1900, 3 vol.
- MONTFORT (Eugène), *Vingt-cinq Ans de littérature française. Tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920*, publié sous la direction de M. Eugène Montfort, Paris (s. d.), 2 vol.
- MURET (Maurice), *Les Contemporains étrangers*, Lausanne (s. d.), 2 vol.
- NOËL (Edouard) et STOULLIG (Edmond), *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, à partir de 1890.
- OSSIP-LOURIÉ, *Ibsen, 1928-1906*, Paris, 1907.
La Philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen, Paris, 1900.
- PARIGOT (Hippolyte), *Le Théâtre d'hier*, Paris, 1893.

- PELLISSIER (Georges), *Le Mouvement littéraire contemporain*, Paris, 1901.
- PETTERSEN (Hjalmar), *Bibliotheca norvegica*, Christiana, 1910, vol. 2.
- PICARD (Edmond), *Discours sur le renouveau au théâtre*, Bruxelles, 1897.
- PROZOR (M.), *Le « Peer Gynt » d'Ibsen*, Paris, 1897.
- REINECKER (Friederike), *La Femme dans le théâtre d'Ibsen*, Paris, 1912.
- RENARD (Jules), *Journal (1887-1895)*, Paris, 1925.
- ROD (Edouard), *La Mort d'Ibsen (Le Correspondant, 10 juin 1906)*.
- ROPS (Daniel), *August Strindberg (Revue hebdomadaire, 9 juill. 1927). Carte d'Europe*, Paris, 1928.
- SARCEY (F.), *Quarante Ans de théâtre*, Paris, vol. 8, 1902.
- SAROLEA (Charles), *Henrik Ibsen*, Paris, 1891.
- SCHURÉ (Edouard), *Précurseurs et révoltés*, Paris, 1918.
- SÉE (Edmond), *Le Théâtre des autres*, Paris, 2 vol., 1912-1913.
- SHAW (Bernard), *The Quintessence of Ibsenism*, London, 1891.
- SIMOND (Charles), *La Norvège et la France (Etude publiée dans la Norvège littéraire de Jacques de Coussange)*, Paris, 1911.
- SOLVAY (Lucien), *L'Evolution théâtrale*, Bruxelles, 1922, T. I.
- STRINDBERG (August), *Samlade Skrifter*, Stockholm, 1917 et suiv., 55 vol.
- SUARÈS (André), *Le Portrait d'Ibsen*, Paris, 1908.
- TAILHADE (Laurent), *L'Ennemi du Peuple, par Henrik Ibsen, conférence donnée au théâtre de l'Œuvre le 18 février 1899. Ballade Solness*, Paris, 1900.
- THALASSO (Adolphe), *Le Théâtre-Libre*, Paris, 1909.
- TISSOT (Ernest), *Le Drame norvégien*, Paris, 1893.
Lettre ouverte à M. Francisque Sarcey, préface à la traduction d'Une Faillite, Paris, 1894.
- VOGÜÉ (E. Melchior de), *Le Roman russe*, Paris, 1886.
- WYZEWA (Téodor de), *Ecrivains étrangers*, Paris, 1896.
- ZETTERLUND (Rune), *Bibliografiske antekningar om August Strindberg*, Stockholm, 1913.
- ZOLA (Emile), *Nos Auteurs dramatiques, notes et commentaires de Maurice Le Blond*, Paris, 1928.

INDEX DES NOMS PROPRES (1)

- Adam (Mme Juliette), 33, 44, 47,
77, 164, 166.
Adam (Paul), 193, 207.
Ahlberg (Mme Pauline), 13, 14,
19.
Albène (A.), 26.
Albert (Henri), 132.
Alexis (Paul), 150.
Ancey (G.), 24, 35.
Andler (Charles), 203.
Antoine, 18, 24, 34-42, 43, 45
46, 53, 56, 65, 67, 68, 71,
79, 148, 152, 160, 174, 204.
Archer (William), 3, 7, 111.
Arène (E.), 191.
Arnal, 42.
Arioste (l'), 119.
Ascoli (M. G.), 34.
Athys (Alfred), 192.
Aubernon (Mme), 43, 44, 146,
187.
Auerbach (B.), 3.
Augier (E.), 5, 7, 15, 24, 33, 56,
59, 89, 159, 164, 174, 175,
176, 205.
Aurell (Tage), 28.

Bady (Mlle), 48.
Baillot (Marcel), 76.
Baldensperger (F.), 53.
Balzac, 89.
Bang (Herman), 44, 47, 48, 49,
50, 51, 107-108.
Barine (Arvède), 12, 44, 147,
153.
Barrès (Maurice), 137, 138.
Basch (Victor), 178.

Bataille (Albert), 137.
Bauer (Henry), 102, 108, 132,
141, 152, 155, 156, 159, 190,
191, 193.
Beaumarchais, 39, 174.
Becque (Henry), 24, 41, 43, 44,
99, 151, 162.
Bédier (J.), 5, 146.
Beethoven, 94.
Bellaigue (Camille), 128.
Benoist-Hanappier (L.), 205.
Bergerat (Emile), 149.
Bernard (T.), 191.
Bernard-Derosne, 189.
Bernardini (L.), 32, 116, 119,
147 164, 165.
Bernhardt (Sarah), 90.
Bernheim, 169.
Berteval (W.), 32, 92, 124.
Bertrand (Pierre), 29.
Bidou (H.), 49.
Bigault (M. de), 182, 203.
Bigeon (Maurice), 26, 32, 130,
163-164, 167.
Bizet (J.), 191.
Björnson (Björn), 196.
Björnson (Björnstjerne), 159 et
suiv. (*Une Faillite*) ; 164 et
suiv. (*Un Gant*) ; 166 et
suiv. (*Léonarda*) ; 168 et
suiv., 193 et suiv. (*Au-des-
sus des forces humaines*).
Blum (E.), 70.
Boecklin (Arnold), 200.
Boileau (N.), 72.
Bojer (Johan), 49.
Bordeaux (Henry), 32, 83, 174.

(1) Pour Ibsen, Björnson et Strindberg nous n'indiquerons que les pages où se trouvent réunies les opinions de la critique après la représentation de chaque pièce.

- Botticelli, 57.
 Bouchardy (J.), 186.
 Bourdon (G.), 45.
 Boyer (G.), 115.
 Brabandère (Victor de), 203.
 Brandes (Georg), 2, 19, 39, 50,
 60, 92, 123, 124, 125, 134,
 135, 165, 168, 177, 178, 187,
 189, 192.
 Brandès (Mlle), 43, 128.
 Brioux (E.), 24, 199, 200, 204,
 209.
 Browning (Robert), 58.
 Brunetière (F.), 1, 44, 182-184,
 206.
 Bucher (J.), 28.
 Buffet (A.), 200.
 Burchardt (C. B.), 33.

 Caillavet (A. de), 44.
 Capus (A.), 208.
 Carré, 44.
 Carrère (Jean), 138, 151.
 Case (Jules), 106, 133, 165, 166,
 180.
 Casanove (Charles de), 27, 29,
 147, 148, 150.
 Céard (Henry), 24, 35, 141, 150,
 163.
 Charcot, 168, 169.
 Chaumeix (A.), 5.
 Chenevière (C.), 29, 45, 84.
 Claretie (Jules), 209.
 Claretie (Léo), 50, 78, 91, 128,
 149, 166.
 Clemenceau (G.), 16, 139-140,
 195, 201, 202.
 Colleville (vicomte de), 30, 32,
 173.
 Coolus (Romain), 119, 158, 185,
 194.
 Corneille, 58, 188.
 Coussange (Jacques de), 31, 32,
 49.
 Curel (François de), 24, 199, 200,
 209.

 Daae, 136.
 Darwin, 15, 129, 137.
 Darzens (Rodolphe), 25, 29, 35,
 36, 40, 57-58, 66, 148.
 Daudet (Alphonse), 70, 74, 138.
 Daudet (Léon), 104.
 Déroulède (P.), 200.
 Desbeaux, 176.
 Descaves (L.), 209.
 Desjardins (Paul), 58-59, 66, 128,
 137, 177, 178.
 Dickens, 74, 136, 161.
 Diderot, 163.
 Donnay (M.), 209.
 Dostoïewsky, 25, 100.
 Douay (Bernard), 1.
 Doumic (René), 32, 64, 69-70, 87,
 92, 124, 125-126, 210.
 Dreyfus, 16, 55, 173, 192, 200,
 206.
 Dugué (F.), 186.
 Dumas (Alexandre), 4, 59.
 Dumas fils (Alexandre), 5, 7, 24,
 33, 44, 56, 59, 60, 90, 98, 112,
 116, 129, 143, 144, 157, 158,
 165, 167, 174, 175, 177, 178,
 180, 185, 205.
 Du Tillet (J.), 154.
 Dwelhouvers (Georges), 42.

 Edmond (Charles), 7, 8.
 Eekhoud (Georges), 203.
 Ehrhard (A.), 32, 59, 74, 85, 86,
 92, 120, 174, 175, 176, 186.
 Elias (J.), 179.
 Eliot (George), 25, 58, 61, 181.
 Ennery (d'), 100, 156, 157, 160,
 186.
 Ephraïm (Armand), 37, 39, 72,
 73, 80.
 Eschyle, 163, 174.
 Ezéchiël, 11.

 Faguet (Emile), 45, 63-64, 68,
 123, 124, 134, 177, 187, 190,
 191, 195-196, 198, 209.

Feuerbach, 15.
 Fèvre (Henry), 142, 147, 151, 154, 170.
 Flaubert (G.), 40, 137, 163.
 Flers (Robert de), 44.
 Fleury (René), 146, 152, 153.
 Fort (Paul), 46.
 Foscolo (Ugo), 4.
 Fouquier (Henry), 50, 89, 100-102, 112, 114, 139, 149, 152, 156, 162, 171, 178, 180, 188, 191, 194, 201.
 Fouquier (Marcel), 64, 77, 91, 108.
 France (Anatole), 44, 60.
 Frédéric (Gustave), 43, 65, 75.
 Frenzel (Karl), 3.
 Funck-Brentano, 44.
 Funck-Brentano (Mme), 44.

 Gambetta, 16.
 Gautier (Théophile), 57.
 Gémier, 38.
 Gilkin (Iwan), 75, 102.
 Ginisty (Paul), 84, 95, 161, 162, 172.
 Giraud (Albert), 102.
 Goethe, 69, 73, 120.
 Goncourt (E. et J. de), 24, 151.
 Goncourt (E. de), 39, 40, 129, 152, 173, 177.
 Gosse (Edmund), 3.
 Gourmont (R. de), 208, 210.
 Gregh (Fernand), 44, 191.
 Grimm (J. et W.), 119.
 Groth (Mme S.M.), 136.
 Guitry (Sacha), 48.

 Halévy (L.), 5.
 Hallays (André), 181, 182.
 Halvorsen (J.), 30.
 Hauptmann (G.), 38, 205.
 Hazard (P.), 5, 146.
 Heiberg (Gunnar), 23, 194, 197.
 Hervieu (P.), 209.
 Hessem (Louis de), 34, 36.

Hogarth, 75.
 Høst (Sigurd), 32, 64, 186, 205.
 Hugo (François), 4.
 Hugo (Victor), 14, 15, 16, 52, 58, 72, 183, 188, 201, 203.

 Ibsen (Henrik), 56 et suiv. (*Les Revenants*); 68 et suiv. (*Le Canard sauvage*) ; 84 et suiv. (*La Dame de la Mer*) ; 88 et suiv. (*Rosmersholm*); 93 et suiv. (*Solness le Constructeur*); 108 et suiv. (*Le Petit Eyolf*); 114 et suiv. (*Brand*); 118 et suiv. (*Peer Gynt*); 125 et suiv. (*Hedda Gabler*). 131 et suiv. (*Maison de Poupée*), 137 et suiv. (*Un Ennemi du Peuple*) ; 185-186 (*Les Soutiens de la Société*); 186-187 (*La Comédie de l'Amour*) ; 187 et suiv. (*Jean Gabriel Borkman*).
 Ibsen (Mme), 136.

 Jaurès (Jean), 140.
 Johansen (H.), 29, 45, 84.
 Jullien (Jean), 86, 206, 207, 209.
 Juvénal, 11.

 Kahn (Gustave), 86, 87, 106, 144.
 Kierkegaard (Soeren), 203.
 Koht (H.), 179.
 Koprotkine (le prince), 58.

 Labiche (E.), 5, 7, 70, 121, 175, 176, 182.
 La Chesnais (P.-G.), 25, 30, 31.
 Lacour (L.), 48, 90, 91, 129, 133, 180.
 La Fontaine, 109.
 Lamartine, 103.
 Lanson (G.), 1, 2, 4, 46, 55, 146, 172.
 Largelière (Paul), 4, 15.

- Larroumet (G.), 16, 38, 52, 56, 67,
 86, 89, 123, 136, 137, 179,
 197, 199-203.
 Lasius (Th.), 32.
 Lassouche, 77.
 Laudenbach (H.), 15, 26.
 Lavedan (H.), 24, 209.
 Le Blond (Maurice), 172-73.
 Lemaire (Jacques), 26, 38.
 Lemaitre (Jules), 23, 29, 39, 43,
 44, 60-63, 66, 70-74, 86, 87,
 103-105, 110-112, 115, 117,
 121, 126-128, 135, 150, 152,
 157-158, 160, 165, 168-170,
 176, 180, 181, 182, 186, 187,
 209.
 Leneveu (Georges), 32.
 Leozon-le-Duc, 4.
 Le Roux (Hugues), 27, 130.
 Lescoffier (Jean), 15, 27, 165.
 Lichtenberger (H.), 204.
 Lindau (Paul), 18.
 Lindenlaub, 37, 39, 80.
 Littmanson, 26.
 Loiseau (Georges), 27, 148.
 Lugné Poë, 23, 27, 43, 45-51, 53,
 91, 107, 108, 112, 117, 146,
 186, 193, 204.
 Luther, 127.

 Maeterlinck, 46, 49, 79, 96-97,
 101, 173.
 Marck, 176.
 Marmier (Xavier), 3.
 Matsys, 58.
 Maclair (Camille), 46, 81-82, 99-
 100, 104, 109, 116-117, 118,
 126, 131, 138, 141, 155, 186,
 190, 193.
 Maupassant 59, 163.
 Max (de), 48.
 Meilhac (H.), 5.
 Mendès (Catulle), 35, 113, 122,
 187, 189, 191, 193.
 Méténier (Oscar), 150.
 Meunier (Dauphin), 178.
 Mill (Stuart), 15, 129.

 Mirbeau (Octave), 45, 137, 208,
 209.
 Molière, 7, 102, 164, 165.
 Monnier (Auguste), 26, 44, 167,
 168.
 Montfort (Eugène), 173.
 Morhardt (M.), 110.
 Mounet-Sully, 77.
 Muret (Maurice), 203.
 Musset (A. de), 122.

 Napoléon (le prince), 7, 8.
 Natanson (Thadée), 45.
 Nerville (Mme de), 44.
 Nevers (Edmond de), 29.
 Newton, 158.
 Niemann-Raabe (Mme), 43.
 Nobel, 16.
 Noël (Louis), 176.

 Ohnet (G.), 20.
 Ossip-Lourié, 32.
 Ostrowsky, 61.

 Pailleron (E.), 101, 166, 174,
 175.
 Paludan-Müller, 120.
 Pâris (Gaston), 182.
 Pedersen (Jens), 46.
 Pelletan (Camille), 201.
 Pellissier (Georges), 175, 176.
 Perret (Paul), 116.
 Perrin (Emile), 24.
 Pessard(H.), 66, 149, 155.
 Petermann, 9.
 Picquart (lieutenant-colonel),
 192.
 Piérat (Mme), 43.
 Pireenne, 205.
 Pisemky, 61.
 Poe (Edgar), 153.
 Pontry (Renée de), 48.
 Porel, 44, 176.
 Porto-Riche (G. de), 24.
 Prévost (Marcel), 207.
 Proudhon, 114.
 Proust (Marcel), 44.

- Prozor (le comte), 27, 28, 29, 30,
 32, 35, 36, 37, 40, 46, 47, 53,
 66, 82, 83, 88, 92, 93-95, 96,
 102, 111, 114, 115, 124, 132,
 135, 168, 189.
 Prud'hon, 41.

 Quesnel (Léo), 11, 15.

 Rabelais, 106, 127.
 Rabot (Charles), 132.
 Radiguet (Lionel), 115.
 Ravachol, 137.
 Ravel, 42.
 Reclus, 137.
 Reichenberg (Mlle), 41, 42.
 Reinecker (F.), 32.
 Réjane, 43, 44, 48, 53, 131, 133.
 Rémon (Maurice), 28.
 Rémusat (Mme), 27.
 Renan (Ernest), 115, 137, 191.
 Renard (Jules), 138, 208.
 Richepin (J.), 86.
 Richet, 169.
 Rod (Edouard), 28, 29, 40, 46,
 88, 203.
 Roinard, 138.
 Rondel (Auguste), 45.
 Rousseau (J.-J.), 135, 176.
 Rubens, 99.

 Saint-Cère (Jacques), 18, 19, 20,
 34, 66.
 Sand (George), 3, 26, 59, 63, 104,
 128, 135, 136, 145, 161, 176,
 177, 178, 181, 183.
 Sarcey (Francisque), 3, 28, 37,
 40, 41, 42, 43, 44, 50, 51, 53,
 56-57, 58, 66, 67-68, 79-81,
 83, 85-86, 105-106, 113, 117-
 118, 122, 123, 131, 133-134,
 138, 139, 144-145, 156, 158,
 159-160, 171-172, 173, 176,
 185, 186, 189, 195, 197, 201.
 Sardou (V.), 5, 7, 24, 42, 44, 56,
 83, 126, 201, 205.

 Sarolea (Charles), 29, 32, 88, 116,
 118, 137.
 Savine (Albert), 28, 30, 130.
 Schandorph, 179.
 Schopenhauer, 66.
 Schreiner (T. W.), 125.
 Schuré (Edouard), 9-10, 11, 13,
 15, 18, 20, 26, 97-98.
 Schürmann, 26, 38.
 Scott (Clement), 3, 33.
 Scribe, 5, 7, 24, 38, 56, 59, 64,
 67, 69, 79, 87, 101, 125, 126,
 134, 149, 156, 161, 162, 174,
 175.
 Sedaine, 163.
 Sériziat (le Dr.), 30.
 Sertat (Raoul), 171.
 Shakespeare, 4, 11, 12, 19, 53,
 58, 67, 69, 70, 73, 79, 80, 90,
 92, 98, 163, 173, 174, 190.
 Simond (Charles), 15.
 Sophocle, 58, 174.
 Spencer (Herbert), 15, 129, 137.
 Stendhal, 164.
 Strauss (David), 15.
 Strindberg (Auguste), 146 et suiv.
 (*Mademoiselle Julie*) ; 151-
 152 (*Créanciers*) ; 152 et
 suiv. (*Le Père*).
 Strindberg (Mme), 147.
 Suarès André, 32.
 Sudermann (H.), 205.
 Sue (Eugène), 161.
 Sylvestre (Armand), 138.

 Tailhade (Laurent), 48, 138, 139,
 191, 192.
 Taillandier (Saint-René), 4.
 Taine, 129, 168.
 Tegner (E.), 26, 29, 32, 39, 52,
 55, 74, 88, 129, 130, 168, 174,
 175, 209.
 Toché (R.), 70.
 Tolstoï, 24, 25, 61, 66, 100, 138,
 144, 163, 164, 172, 174, 176,
 183, 207, 208, 209, 210.
 Tourgueneff, 174.

Trarieux (G.), 191, 192, 193.
Tringant-Geneste (J.), 29.

Vaillant (Auguste), 137.
Van Cleemputte (Paul), 15.
Vanderkindere (L.), 29, 43.
Vanny (L.), 175.
Van Tieghem (Paul), 51.
Veber (Pierre), 159, 170.
Verhaeren (E.), 75.
Verlaine, 138.
Villiers de l'Isle Adam, 115, 180.
Vincens (Mme), 12.
Vitu (Auguste), 77.

Vogüé (E.-M. de), 25, 52, 179.
Voltaire, 105.

Wagner, 9.
Wall (A.), 28.
Wissocq (Mlle), 102, 105.
Wyzewa (T. de), 143-144, 159.

Zacconi (Ermete), 36.
Zepelin (F. de), 30, 32, 173.
Zola (E.), 17, 18, 24, 27, 33, 34,
46, 58, 59, 60, 86, 89, 152,
153, 164, 174, 177, 191, 192,
200, 206, 207.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE	I
I. — INTRODUCTION	4
II. — L'INFILTRATION	7
III. — LA RÉVÉLATION AU GRAND PUBLIC	23
IV. — L'ACCUEIL DE LA CRITIQUE	55
V. — BATAILLE GAGNÉE	185
VI. — CONCLUSION	205
TABLEAUX CHRONOLOGIQUES	213
A. — <i>Liste chronologique des premières représentations en France des œuvres dramatiques d'Ibsen, de Björnson, de Strindberg.</i>	
B. — <i>Liste chronologique des traductions françaises parues en volume du théâtre d'Ibsen, de Björnson, de Strindberg.</i>	
BIBLIOGRAPHIE	217
INDEX DES NOMS PROPRES	221

IMPRIMERIE "LES PRESSES MODERNES"

45, Rue de Maubeuge

PARIS

Ateliers à Reims (Marne)

